



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

»Künstlerischer Durchbruch«

Eine Fallstudie zu Williams' Erfolg mit dem Song Angels

Verfasser

Ludger Roman Duffner Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Ein Danke dem auslaufenden Studienplan, der mich fertig werden ließ.
Ein Danke der Zeit, durch die diese Arbeit reifen und wachsen konnte.
Ein Danke meinen Eltern, die es ermöglicht haben, dass die Zeit ihre Arbeit vollbringt.
Ein Danke meiner Freundin Nikita für ihre Unterstützung, Motivation und kritischen Kommentare.
Ein Danke an Michi, Nikita und Sigi für das Eliminieren von großen und kleinen Fehlern.
Ein Danke an Berni und Walter für die Unterstützung in musikanalytischen Belangen.
Ein Danke an Georg, der mich mit Design, Satz und Schrift ausgestattet hat.
Ein Danke an Univ.Prof. Dr. Michele Calella für die Betreuung dieser Arbeit.
Ein Danke meinen Freunde, die mir immer zugehört haben, obwohl ich sie ein Jahr lang lediglich mit Details aus Robbie Williams Leben belästigt habe.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 Definition von Durchbruch	11
1.1 Das »Neue« und der künstlerische Durchbruch	15
1.2 Durchbruch im Gesellschaftskontext – Anerkennung und Aneignung	16
1.3 Zeitliche Verortung des Durchbruches	18
1.4 Erfolg	20
1.4.1 Erfolg und Durchbruch – Prozess der Etablierung	21
1.5 Vorlauf und Vorbedingungen	22
1.6 Kurzdefinition	24
2 Theorien	25
2.1 Production of Culture	25
2.2 Cultural Studies	29
2.3 Theoretische Rahmung der empirischen Untersuchung	33
3 Fallstudie: Robbie Williams' Durchbruch mit <i>Angels</i>	35
3.1 Entstehungsgeschichte – Produktion	36
3.1.1 Robbie Williams: fragmentarische Biografie	36
3.1.2 LABEL	38
3.1.3 A&R-Management	42
3.1.4 Künstlermanagement (Manager)	45
3.1.4.1 ie:music	46
3.1.5 Künstlerischer Partner: Guy Chambers	50
3.1.6 Managementplan	53
3.1.6.1 Albumproduktion	53
3.1.6.2 Aufbau des Teams	56
3.1.6.3 Vermarktung und Neuausrichtung	58
3.1.7 Resümee	64
3.2 Mediale Vermittlung	66
3.2.1 Album-Kritiken	67
3.2.2 Konzertberichte	69
3.2.3 Resümee	70
3.3 Musikstück: <i>Angels</i>	71
3.3.1 Stückanalyse	72
3.3.1.1 Aufbau	73

3.3.1.2	Klanggeschehen – Produktion, Stimme und Instrumentierung . .	75
3.3.1.3	Text-Analyse	77
3.3.1.4	Harmonie-Analyse	79
3.3.1.5	Rhythmus-Analyse	80
3.3.1.6	Melodie-Analyse	81
3.3.1.7	Resümee	84
3.4	Musikvideo: Angels	85
3.4.1	Entstehungskontext	86
3.4.2	Handlungsebene	87
3.4.3	Figurenanalyse	91
3.4.4	Bauform und Inszenierung der Handlung	92
3.4.4.1	Bild - Ton	94
3.4.5	Lesarten, Normen und Werte	95
3.4.5.1	Lesart: Ideale (moderne) Beziehungsentwicklung	95
3.4.5.2	Lesart: Beobachtung und Begleitung/Verfolgung	97
3.4.6	Resümee	98
3.5	Rezeption	99
3.5.1	Single-Analyse	101
3.5.1.1	Songbezogene Qualitäten (Musik, Text, Gesang)	101
3.5.1.2	Emotionsbezogene Zuschreibungen	103
3.5.2	Album-Analyse:	104
3.5.2.1	Entwicklung	104
3.5.2.2	Fähigkeiten	106
3.5.2.3	Authentizität	108
3.5.3	Resümee	109
3.6	Zeitliche Kontextualisierung	110
3.6.1	Britpop	111
3.6.2	Metrosexualität/New Man	112
	Conclusio	113
	Literaturverzeichnis	117
	Anhang	125
	Abstract	153
	Lebenslauf	155

Einleitung

*“I was on the verge of being dropped,
and then Angels came out and six albums later I’m still here.
So without Angels I wouldn’t have a career [...]
There are certain songs that define an artist
and I think Angels is definitely what you think about
when you think of Robbie Williams.”*

Robbie Williams

Die Frage, warum gerade eine bestimmte MusikerIn oder eine bestimmte Band erfolgreich ist, während andere Probleme haben, überhaupt öffentlich wahrgenommen zu werden, hat nicht nur für Alltagsdiskussionen Relevanz, sondern stellt meines Erachtens auch eine wichtige Fragestellung im musikwissenschaftlichen Kontext dar. Damit verbunden ist zudem die Frage, was das »Besondere« an einem Musikstück oder den InterpretInnen¹ ausmacht. Warum treffen manche Lieder offensichtlich den Geschmack einer großen Anzahl von Personen?

Nachdem ich mich in meiner Arbeit mit dem *Durchbruch* eines »Pop-Songs« beschäftige, sind die beiden Hauptfragen schnell gefunden: Ist es das besondere Talent der MusikerIn, das den Erfolg erst ermöglicht oder ist die Musik nur das Produkt einer hervorragend agierenden Musikindustrie? Sind die RezipientInnen dieser Musik einfach nur beeinflussbare »Konsumzombies«, auf die ohne Widerstand eingewirkt werden kann, oder tragen sie selbst mit ihrem Handeln wesentlich dazu bei, wie sich die Musikkultur weiterentwickelt?

Aus diesen überaus komplexen und im Rahmen dieser Arbeit natürlich nicht letztlich zu beantwortenden Meta-Fragen generiert sich das Ausgangsproblem: *Wie kommt der künstlerische Erfolg durch das Zusammenwirken von Schaffensprozess, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Beschaffenheit des Kunstwerks selbst zustande?*

¹In der Arbeit schreibe ich, wenn von Personen im Allgemeinen die Rede ist, in der weiblichen Form. Durch das große I (wie in RezipientInnen) wird angezeigt, dass auch Männer darunter zu verstehen sind.

Dieser Arbeit gingen mehrere intensive Diskussionen über den Erfolg von PopkünstlerInnen (unter anderem von Robbie Williams) voraus. Dabei drehten sich die Fragen häufig darum, wie sich dieser Erfolg einerseits in der Darbietung und dem Musikstück selbst festmachen lässt und andererseits durch gesellschaftliche Rahmenbedingungen beeinflusst wird. Immer wieder stieß ich dabei auf das interessante Phänomen, dass Personen, die der stark kommerzialisierten Populärmusik ablehnend gegenüber stehen, dennoch den eigentlich eindeutig dem »Mainstream« zuzuordnenden Robbie Williams oder wenigstens einzelne seiner Lieder für gut befanden.

Inspiziert von dieser merkwürdigen Feststellung, setzte ich mich mit Robbie Williams' Musik und Biografie intensiver auseinander. Dabei fiel mir auf, dass häufig der schwierige Start von Williams' Solokarriere betont wird: Die ersten drei Singles sowie das erste Studioalbum erscheinen als Misserfolge, bis die vierte Single *Angels* ausgekoppelt wird, die Williams' Karriere als Solosänger erst ermöglicht. Ein *einzelnes* Lied also, dass offensichtlich so gut sein musste, dass es eine ganze Karriere retten konnte; aus meiner Sicht ist dieses Fallbeispiel ideal, um sich mit Erfolg in der Populärmusik und der Bedeutung des Musikstücks selbst zu beschäftigen.

Hinzu kommt, dass mir der Kontrast zwischen dem Zustand vor dem Erfolg und dem Zustand des Erfolgreich-Seins, der durch eine Phase des Erfolgreich-Werdens, also des *Durchbruchs* überbrückt wird, eine gute Einschränkung für das riesige Thema »künstlerischer Erfolg« bietet.

Das Interessante an dieser Zwischenphase, dem Durchbruch, liegt meines Erachtens darin, dass sich gerade an dieser Schnittstelle die bereits angesprochene Frage stellt: Warum genau diese Person, dieses Werk oder diese Idee? Auf jeden Fall kann hier festgestellt werden, dass egal ob *historische* oder *zeitgenössische*, *ernste* oder *populäre* Musik betrachtet wird: In den Biografien erfolgreicher KomponistInnen, InterpretInnen, MusikerInnen und Bands trifft man häufig auf den Terminus »Durchbruch«. Dieser Begriff wird meist mit einem einzelnen Werk oder einer bestimmten Schaffensphase, in jedem Fall jedoch mit einem bestimmten *Zeitpunkt in der Biografie* in Verbindung gebracht. Der Durchbruch läutet dann die erfolgreiche Phase ein, die sich in verschiedenster Form – sowohl monetär, aber auch durch soziale Anerkennung – bemerkbar macht und von unterschiedlicher Dauer sein kann. Ein Durchbruch muss kein einmaliges Ereignis in der Biografie einer MusikerIn sein, denn jedem stilistischen Wandel kann ein Durchbruch folgen.

Da es keine relevante Literatur zum Phänomen »Durchbruch« gibt, erscheint es mir sinnvoll anhand des Durchbruchs von Robbie Williams exemplarisch eine solche Schnittstelle zu analysieren. Seine biografische Entwicklung erweist sich als besonders geeignet für eine musikwissenschaftliche Studie zu diesem Thema, denn zunächst ist mit dem Fokus auf das Musikstück *Angels* ein konkretes Lied und ein bestimmter Zeitraum des Erfolgreich-Werdens bekannt. Hinzu kommt, dass Williams als Mitglied der Boyband Take That bereits Erfolg und somit auch zuvor schon einen künstlerischen Durchbruch erlebt hatte, der ihm aber nicht den Erfolg in der Solokarriere garantieren konnte. Vielmehr wird darauf

hingewiesen werden müssen, dass der Erfolg in diesem Fall mit einer persönlichen und musikalischen Distanzierung von der Vergangenheit und damit einer neuen Positionierung einherging.

In der folgenden Arbeit gehe ich allgemein der Frage nach, was bei einem künstlerischen Durchbruch passiert. Dabei soll in der Fallstudie untersucht werden, *welche möglichen Faktoren* benannt werden können, deren Zusammenspiel Robbie Williams' Durchbruch mit dem Lied *Angels* ermöglichte.

Um das Thema zu bearbeiten, bietet sich die Annäherung mittels sozial- und kulturwissenschaftlicher Konzepte, die sich mit der Produktion und Rezeption von kulturellen Gütern beschäftigen, an. Konkret werde ich auf Überlegungen des Production of Culture-Ansatzes und bestimmten Zugängen aus den Cultural Studies aufbauen. Bei der Perspektive der Production of Culture stehen besonders die *Produktionsebene*, also die *Entstehungs* – und *Vermarktungsgeschichte* sowie bedeutende vorangegangene gesellschaftliche oder kulturelle Entwicklungen im Mittelpunkt (Peterson/Anand 2004). In den Cultural Studies hingegen liegt der Fokus auf den *RezipientInnen* und deren *Umgang mit* bzw. *Aneignung von* Musik. Hierbei ist für mich von besonderem Interesse, sich dem künstlerischen Erfolg über den Zusammenhang zwischen dem Schaffungsprozess und der Konsumation zu nähern. Da aber auch dem *künstlerischen Werk selbst* eine wichtige Bedeutung zukommt, muss es in diesem Zusammenhang gesondert betrachtet werden.

Ich möchte also dieses komplexe Bündel von gesellschafts-, produktions-, rezeptions- und musikbezogenen Entwicklungen aus einer multidimensionalen Perspektive untersuchen, was meines Wissens in gängigen Studien mit ähnlichen Fragestellungen deutlich zu kurz kommt.

Aus allen diesen Überlegungen ergibt sich ein Aufbau, in dem zunächst der theoretische Rahmen für die Fallstudie bestimmt werden muss. Diesbezüglich bespreche ich im ersten Kapitel den Begriff des künstlerischen Durchbruchs. Aufgrund mangelnder Literatur dazu, werde ich mich mit diesem Terminus eingängiger beschäftigen, da eine genaue Bestimmung für die Nachvollziehbarkeit der Arbeit im weiteren Verlauf notwendig ist.

Im zweiten Kapitel zeige ich auf, mit welchem Blick ich mich dem Phänomen des künstlerischen Durchbruchs in der darauf folgenden Fallstudie nähern möchte. Dazu werden zunächst die für diese Arbeit relevanten Aspekte der Production of Culture-Perspektive und der Cultural Studies aufgezeigt und am Schluss zu einem geeigneten theoretischen Rahmen zusammengeführt.

Im darauffolgenden Kapitel beschäftige ich mich dann eingängig mit Robbie Williams' Durchbruch als Solosänger. Dazu gehe ich zuerst auf den Produktions- bzw. den Entstehungskontext ein, wobei der Fokus auf dem zeitlichen Rahmen der Solokarriere bis zum kommerziellen Erfolg mit *Angels* liegt. Für das Gesamtverständnis gebe ich jedoch zunächst einen kurzen Einblick in Williams' Biografie. Daraufhin thematisiere ich Aspekte der kulturindustriellen Organisation, die wesentlich für Williams' Durch-

bruch sind, sowie künstlerische Kooperationen. Die Reihenfolge der thematisierten Aspekte ergibt sich aus der biografischen bzw. aus der chronologischen Entwicklung.

Der zweite Aspekt, mit dem ich mich auseinandersetze, betrifft die mediale Thematisierung von Williams zur Zeit vor und kurz nach seinem Durchbruch mit *Angels*. Dabei gehe ich unter anderem der Frage nach, welche Funktionen diese mediale Auseinandersetzung für den künstlerischen Erfolg haben können.

Anschließend betrachte ich die künstlerischen Artefakte, die direkt mit dem Durchbruch in Verbindung stehen. Zunächst beschäftige ich mich mit dem Lied *Angels*, wobei neben dem spezifischen Entstehungskontext auch das klangliche Material auf Elemente hin untersucht wird, die bedeutungs- oder wirkungsvoll sind.

Im folgenden Unterkapitel setze ich mich mit dem Musikvideo zu *Angels* auseinander. Dies ist notwendig, weil dieses Medium einen wesentlichen Vermittlungsfaktor in der Populärmusik darstellt. Über das Video erhält die Musik eine bildliche Ebene, die ebenfalls bedeutsam für die Wirkung des Gesamtwerks ist.

Im vorletzten Teil untersuche ich schließlich Aussagen der RezipientInnen daraufhin, welche Merkmale und Eigenschaften Robbie Williams als Person und seiner Musik zugeschrieben werden. Dies geschieht mithilfe von Amazon-Rezensionen zur Single *Angels* und zum Album *Life Thru a Lens*.

Abschließend gehe ich auf den zeitlichen Kontext ein, um – zumindest im Ansatz – gesellschaftliche Ereignisse bzw. Trends zu bestimmen, die möglicherweise für den Durchbruch von Robbie Williams als Solokünstler mitverantwortlich sind.

Insgesamt kombiniere ich in dieser Arbeit musikwissenschaftliche Perspektiven und Analysen mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten, um ein besseres Verständnis für kulturelle Phänomene zu erlangen.

1 Definition von Durchbruch

Was verstehen wir unter Durchbruch? Obwohl das Wort sehr häufig in der musik- und kunstbezogenen Literatur verwendet wird, stieß ich im Zuge der Recherchen für diese Arbeit auf keine konkrete Auseinandersetzung mit diesem Begriff. Vielleicht liegt dies daran, dass der Durchbruch zwar ein wichtiger Moment, aber nicht unbedingt der bedeutendste in einer Karriere sein muss. Aufgrund dieser fehlenden Grundlage soll in diesem Kapitel versucht werden, den Begriff »Durchbruch« zu definieren und dessen Bedeutungen herauszuarbeiten. Als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung wähle ich *Wörterbücher*, denn sie lassen einen einführenden Überblick auf die sprachliche Verwendung des Begriffes zu und liefern gleichzeitig einen Rahmen für eine mögliche Anwendung. Auf diese erste Auseinandersetzung mit dem Begriff aufbauend, werden verschiedene Aspekte, die dem Terminus innewohnen, genauer untersucht und im Detail definiert. Diese Aspekte werden aus weiterführenden Quellen – Medienberichten, Musiklexika und KünstlerInnenbiografien – hergeleitet und sollen das hier vorliegende Verständnis des künstlerischen Durchbruchs genauer bestimmen. In der folgenden Definition werde ich versuchen, vom Ergebnis, nämlich dem geschafften Durchbruch ausgehend, wesentliche Schritte, die in der Zeit davor liegen, zurückzuverfolgen, um am Schluss bei den Voraussetzungen dafür zu landen. Aufgrund des Aufbaus ergibt sich leider das Problem, dass manche Termini, die im Zusammenhang mit Durchbruch stehen, namentlich »Aneignung«, »Anerkennung«, »Erfolg« und »Etablierung«, schon vor ihrer Definition immer wieder verwendet werden. Ich bitte die LeserIn hier nachsichtig zu sein und bei Interesse schon vorher zum jeweiligen Kapitel zu springen.

Begrifflichkeit in Wörterbüchern

Den Wörterbuchdefinitionen zufolge kann der Begriff »Durchbruch« in zweierlei Bedeutung verwendet werden: Im wortwörtlichen Sinn, bei dem das Durchbrechen durch einen Gegenstand oder eher Widerstand verstanden wird, und im übertragenen Sinn, in dem Durchbruch eine Form des Erfolgs bedeutet. In Bezug auf den künstlerischen Durchbruch im Allgemeinen und den musikalischen im Speziellen ist freilich der übertragene Sinn relevant. (vgl. canoo.net 2012)

In diesem Zusammenhang lässt sich Erfolg im Allgemeinen als Metabegriff klassifizieren, was bedeutet, dass der Durchbruch den Erfolg impliziert, aber unter Erfolg weit mehr als nur ein Durchbruch zu ver-

stehen ist. In diese Abgrenzung spielt eine zeitliche Dimension hinein, denn der Durchbruch erscheint im Gegensatz zum Erfolg eher als Moment². Synonyme wie Aufstieg, Anerkennung, Glück, Triumph oder Sieg (vgl. Duden Synonymwörterbuch) verweisen auf Aspekte, die beim Durchbruch eine Rolle spielen und ihn als eine Komponente des Erfolges kennzeichnen.

Um den Terminus »künstlerischer Durchbruch« genauer zu bestimmen, ist es hilfreich, kurz auf den wortwörtliche Sinn des Begriffes einzugehen, der in der Bedeutung von Öffnung, Durchgang, Loch oder Bresche liegt (vgl. Duden Synonymwörterbuch). Egal ob im militärischen, bautechnischen, medizinischen oder elektrotechnischen Sinn: Dem Durchbruch geht ein gewisser Widerstand voraus, zum Beispiel in Form einer Wand oder Front, der erst durch einen – mitunter hohen – Energieaufwand durchbrochen werden kann.

Im übertragenen Sinn ist der Widerstand weder real oder physisch wahrnehmbar noch klar zu benennen. Er äußert sich lediglich durch das Ausbleiben von Erfolg oder Anerkennung. Trotzdem kann ein dem Durchbruch vorausgehender »Energieaufwand« festgestellt werden, beispielsweise in Form des Erlernens künstlerischer Techniken oder durch das Betreiben von Werbung für ein noch nicht erfolgreiches künstlerisches Produkt.

Umschreibungen für Durchbruch mit »mühevoll erarbeitetem Erfolg« oder »Erfolg, auf den man lange gewartet hat und der für die Zukunft entscheidend ist«, weisen auf eine Vorlaufzeit hin, die durch vorbereitende Aktivitäten gekennzeichnet ist. (thefreedictionary.com 2012)

Aus den Wörterbuch-Definitionen lassen sich noch zwei weitere wesentliche Merkmale herausarbeiten. Zum einen geht dem Durchbruch zwar ein aktives Handeln der AkteurInnen voraus, der Durchbruch selbst wird aber immer nur passiv erfahren. Damit ist implizit bereits die Rolle der RezipientInnen benannt: Erst, wenn sie das »Produkt« annehmen und anerkennen, kann von einem Durchbruch gesprochen werden. Zudem steht genauso Ungewissheit und Glück im engen Zusammenhang mit dem Eintreten des Erfolges.

Zum anderen lässt sich ein Durchbruch nicht unbedingt auf die Leistung einer einzigen Person zurückführen. »Jemandem/etwas zum Durchbruch verhelfen« ist eine gängige Phrase (thefreedictionary.com 2012). Sie weist darauf hin, dass Erfolg von HelferInnen getragen und vorangetrieben wird. Außerdem lenkt diese Redewendung den Blick auf die Begünstigten, denn einen Durchbruch können nicht nur Personen erleben, sondern auch *Gegenstände* oder *Ideen*³.

²Mit dem Faktor Zeit werde ich mich im Abschnitt »Zeitliche Verortung des Durchbruchs« noch genauer auseinandersetzen.

³Unter Ideen verstehe ich hier geistige Konzepte, die mitunter eine laborierte Entwicklung und somit eine Geschichte hinter sich haben und erst im Laufe der Zeit zu einem Teil der gesellschaftlichen Gedanken- und Wahrnehmungswelt werden. Beispielhaft für eine Idee, der zum Durchbruch verholfen wurde, wäre das helezentristische Weltbild. Im Musikkontext verstehe ich Musikstile oder Genres genauso als Idee, wie auch Kompositionstechniken oder Auffüh-

Im Englischen lassen sich zwei Begriffe bestimmen, die mit dem deutschsprachigen Durchbruch vergleichbar sind: »breakthrough« und »big break« . Etwas allgemein verweist der Terminus »breakthrough« auf einen großen Fortschritt (a major progress), wobei damit auch auf einen Prozess oder eine Gesamtentwicklung hingewiesen wird. Spezifischer und mit einer dem künstlerischen Durchbruch vergleichbaren Bedeutung kann der »big break« verstanden werden, denn er gilt als »breakthrough, especially the first big hit of a previously unknown performer or performers in the entertainment industry« (en.wiktionary.org 2012). Auch die deutschsprachige Wortkombination des künstlerischen Durchbruchs impliziert einen ersten großen Erfolg (in Form eines Hits) und verweist auch darauf, dass die InterpretIn vor dem Durchbruch weniger bekannt war.

Inwiefern und auf welche Art und Weise in anderen Sprachen von Durchbruch gesprochen wird, kann hier nicht genauer diskutiert werden, würde aber sicher zu fruchtbaren Ergebnissen für eine (kulturvergleichende) Durchbruchsforschung führen.

Literaturanwendung

Um den Durchbruch *im kunstbezogenen Kontext* genauer definieren zu können, soll hier zunächst aufgezeigt werden, in welchem Zusammenhang das Wort in musikbezogener Literatur verwendet wird. Als Grundlage für diese Auseinandersetzung dienen in erster Linie digitale wissenschaftliche Musiklexika⁴.

Dabei zeigte sich, dass der Begriff vor allem in Biografien Verwendung findet und zwar insbesondere bei Personen, die im letzten Jahrhundert erfolgreich waren. Ich konnte dabei weder einen Unterschied zwischen unterschiedlichen Genres, noch zwischen verschiedenen Professionen feststellen. So wird bei Komponisten wie Krzysztof Penderecki und Antonio Gino Bibalo genauso ein Durchbruch erwähnt, wie das auch bei SängerInnen (Domingo, Behrens), DirigentInnen (Baudó), RegisseurInnen (Schenk), usw. der Fall ist. Dass das Attribut »Durchbruch« aber auch KünstlerInnen früherer Epochen zugeschrieben wird, zeigt das Buch »Mozarts große Reise«, in dem Ulrich Drüner (2006) Mozarts Durchbruch zum genialen Komponisten als Folge von dessen Reise zwischen 1777 und 1779 herausarbeitet. Ähnlich verhält es sich mit dem Buch »Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit« , in dem sich Janina Klassen ein ganzes Kapitel Schumanns künstlerischem Durchbruch widmet, den sie mit deren Erfolg in Wien zwischen 1837/1838 bestimmt. (Klassen 2009: 99ff)

rungspraxen.

⁴Hierzu habe ich zum einen auf das Online-Portal , mit dem unter anderem *Grove Music Online* und *The Oxford Companion to Music* durchsucht werden können, und zum anderen auf die digitale Datenbank der *MGG – Musik in Geschichte und Gegenwart* zurückgegriffen, die mit den Schlagwörtern »Durchbruch«, »break through« und »big break« durchsucht wurden.

Auffallend ist aber, dass der Begriff besonders bei MusikerInnen und Bands des populären Musikgenres zum Einsatz kommt. Über die Gründe können hier nur Vermutungen angestellt werden. Möglicherweise bietet die Kommerzialisierung der Musikindustrie, die Globalisierung des Marktes und die Musikberichterstattung eine geeignete Dokumentation und ermöglichen damit erst die Vergleichbarkeit eines künstlerischen Werdeganges, die für die Zuschreibung eines Durchbruchs vorausgesetzt sein muss. Vielleicht wird diese Thematik erst durch unsere sich an Erfolg und Leistung orientierende Gesellschaft relevant. (vgl. Neckel 2004) Jedenfalls lassen Verkaufszahlen und die in populären Genres damit verbundenen Chartplatzierungen, mediale Präsenz sowie die BesucherInnenzahl bei Konzerten, um hier nur einige Faktoren anzuführen, Rückschlüsse auf Erfolg zu, dessen Entwicklung rekonstruiert werden kann. Im populären Genre wird sichtbar, dass nicht nur Einzelpersonen, sondern auch ganze Musikgruppen ihren Durchbruch erleben. Auch wenn in einer Band die eine oder andere MusikerIn wesentliche Akzente setzt, gilt die Zuschreibung des »Erfolgreich-Seins« immer dem Kollektiv. Eine derartige emergente Eigenschaft bedeutet auch, dass der Erfolg einer Band – der mit dem Durchbruch beginnt – nicht automatisch abbricht, wenn eine Person die Gruppe verlässt oder sie durch eine andere ersetzt wird, wie es zum Beispiel bei Roxy Music passiert ist.

Abgesehen von der Begriffsverwendung für die Beschreibung eines personellen Werdegangs ist im Musikkontext auch der Einsatz des Begriffs in Bezug auf andere Bereiche, insbesondere auf Ideen interessant. Ein Durchbruch lässt sich etwa bei musikalischen Stilen wie der deutschsprachigen Operette festmachen (vgl. MGG), aber auch bei musikalisch-technischen Weiterentwicklungen, wie bei der Etablierung von Rythm-and-Blues Elementen in den »Southern Gospels« (vgl. www.oxfordmusiconline.com). Insgesamt kann aus meiner Sicht aber nur dann von einem Durchbruch in Bezug auf Ideen gesprochen werden, wenn die Etablierung von veränderten und neuen Gestaltungsformen im Aufbau von Musikstücken, genauso wie tonale und rhythmische Umbrüche zeitlich, lokal oder personell zuzuordnen sind.

Wenn in der Literatur vom Durchbruch die Rede ist, wird darunter meist eine Situation verstanden, in der die KünstlerIn bzw. Idee von einer (Teil-)Gesellschaft angenommen wird. Eine sich an der »gesellschaftlichen Durchdringung« orientierende Betrachtungsweise stellt aber nicht die einzige Form der Bestimmung eines Durchbruchs dar. Eine andere Möglichkeit bietet die individuelle Perspektive, bei der persönliche Entwicklungen als Anfangspunkt für den »Erfolgslauf« herangezogen werden. Schon die Unterzeichnung eines Plattenvertrages oder der Auftritt an einem bestimmten Ort kann die jeweilige Person als Durchbruch deuten, wenn das fragliche Ereignis als Initialzündung und Motivation für das weitere erfolgreiche Schaffen gesehen wird. Diese Festsetzung entspricht aber eher einem persönlichen Verständnis von Durchbruch, die für eine außenstehende Betrachtung nicht zu fassen und deshalb eher willkürlich erscheint. So wichtig ein Plattenvertrag sein mag, so unsicher ist seine Bedeu-

tung für einen zukünftigen Erfolg. Deshalb, und weil damit die RezipientInnenseite fehlt, hat dieses »individuelle« Durchbruchserlebnis für eine gesamtgesellschaftliche Perspektive kaum Relevanz.

1.1 Das »Neue« und der künstlerische Durchbruch

Ein künstlerischer Durchbruch ist bis zu einem gewissen Grad mit etwas Neuem, in jedem Fall aber mit einer Veränderung in der Kunstlandschaft verbunden. Das bedeutet aber nicht, dass etwas Neues oder eine Veränderung automatisch mit einem Durchbruch in Verbindung stehen. Um dies zu veranschaulichen sei auf »Avantgarde-Bewegungen« verwiesen, die zwar etwas Neues schaffen, aber nicht unbedingt eine gesellschaftliche Anerkennung erfahren, die dann zu einer Veränderung führen würde. Was nun aber »das Neue« ausmacht, muss genauer ausgeführt werden, denn dazu gehören nicht nur offensichtliche Innovationen, sondern auch recht unscheinbare Entwicklungen. Nach meiner Definition ergeben sich vier verschiedene Typen nach der jeweiligen Verortung des »Neuen«. Dabei wird auch die jeweilige Veränderung, die dem Durchbruch innewohnt, benannt:

Häufig treten mit dem Durchbruch weitgehend *unbekannte* KünstlerInnen mit neuen Liedern, neuer Musik oder neuen Interpretationen in eine breitere gesellschaftliche Wahrnehmung. Die Musik, die Texte, das Auftreten, die Optik usw. müssen dabei nicht unbedingt etwas absolut Neues, bis zu diesem Zeitpunkt Ungehörtes oder -gesehenes darstellen und als innovativ wahrgenommen werden. Im Gegenteil: Sie können sogar sehr nahe an Altbekanntes und aktuell Populäres angelehnt sein. Das Neue liegt dann in den »neuen« Personen selbst, die bisher auf der öffentlichen Bühne keine oder kaum eine Rolle gespielt haben.

Eine zweite Form des Durchbruchs ergibt sich, wenn sich *bereits etablierte* KünstlerInnen aus einer Band emanzipieren und eine Solokarriere starten oder wenn sich neue KünstlerInnengruppen formieren. Dabei kann das »Neue« in einer weitgehenden Umstrukturierung des bisherigen künstlerischen Ausdrucks bestehen, ebenso gut können die Veränderungen aber auch marginal sein. Die KünstlerIn wird in derartigen Durchbruch-Situationen von der RezipientInnenseite in einem anderen Zusammenhang gesehen, was zur Folge hat, dass es zu einer erneuten Bewertung und damit zu einer Repositionierung der KünstlerIn kommen muss⁵. Das heißt: Bei dieser Kategorie besteht das Neue in einer neuen Interpretation der Person, was sich in allen möglichen (auch außermusikalischen) Bereichen äußern kann.

Der dritte »Typ« Neuheit bezieht sich nicht mehr auf die künstlerisch tätige Person, sondern vielmehr auf die Musik selbst. Wenn KünstlerInnen von aktuell populären Musikstilen abweichen, indem sie

⁵Musikalben bringen ebenfalls etwas Neuartiges, manchmal auch starke Veränderungen mit sich. Aber solange sie in einer gewissen Kontinuität zu den vorangegangenen stehen und somit keinen radikalen Bruch herstellen, wird mit ihnen kein Durchbruch in Verbindung gebracht.

ältere Musikstile reinterpretieren, kann ebenfalls eine gewisse Neuheit attestiert werden. Ein Beispiel dafür ist das musikalische Revival, bei dem nach einer gewissen zeitlichen Distanz eine Soundästhetik aus der Vergangenheit aufgegriffen wird, wodurch ein Kontrastprogramm zur aktuellen Musik geschaffen wird. Beispielhaft dafür ist Amy Winehouse, die mit ihrer Musik, die stark an den Soul der 1960er Jahre erinnert, in den 2000ern erfolgreich wurde.

Ähnliches gilt für die vierte Kategorie: Auch hier besteht die Neuheit in der Abweichung von der aktuell populären Musik. Anders als beim dritten Typ aber geht es hier weniger um einer Reinterpretation, als vielmehr um tatsächlich »neue« Musikstile, »neue« Performances und andere »neue« Prozesse innerhalb der Musikszene. Diese Akzeptanz von bisher ungehörten und/oder ungesesehenen Neu- oder Weiterentwicklungen stellt eine vergleichsweise seltene Form einer Veränderung in einer breiten gesellschaftlichen Wahrnehmung von Musik dar. Neben musikalischen Neuentwicklungen wie zum Beispiel dem Grunge-Sound lassen sich auch neue Praktiken von Bandformierungen (zum Beispiel Castingbands) oder die Art der Inszenierung und Performance (Madonna/Lady Gaga) als Innovationen bestimmen.

1.2 Durchbruch im Gesellschaftskontext – Anerkennung und Aneignung

Ein Durchbruch stellt sich erst aufgrund einer gesellschaftlichen Resonanz ein. Das bedeutet, dass in der jeweiligen (Teil-)Gesellschaft etwas passieren muss, was zu erkennen gibt, dass ein Musikstil, eine KünstlerIn, eine technische Errungenschaft usw. angenommen und getragen wird. Meines Erachtens zeigt sich diese positive Resonanz im Detail an zwei Reaktionen von Seiten gesellschaftlicher Gruppen: An Aneignungs- und Anerkennungsprozessen, die den Grundstein für den Durchbruch und schließlich den Erfolg der jeweiligen Sache legen.

Der *Aneignungsprozess* wird dadurch sichtbar, dass AkteurInnen der (Teil-)Gesellschaft konsumieren und rezipieren. Den Kern dieser Tätigkeiten bildet die *Auseinandersetzung* der RezipientInnen mit dem jeweils Neuartigen, was gegebenenfalls zu einer Anerkennung führen kann. Die »schwächste« Form ist dann die reine »Berieselung« mit Musik, die »stärkste« die Aneignung über den Habitus. Der *Anerkennungsprozess* ist hingegen noch viel deutlicher mit positiver Resonanz verknüpft. Anerkennung muss dabei nicht immer eindeutig erkennbar sein, sondern kann auch verdeckt in verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen auftreten. Eine offensichtliche Variante wäre etwa die Verteidigung »angegriffener« MusikerInnen oder die Empfehlung von Musikstücken. Die Übernahme von Ideen in einen persönlichen Lebensstil, wie zum Beispiel die »Do-It-Yourself«-Attitüde oder der Dilettantismus aus der Punkbewegung, das wiederholte Abspielen eines Songs im Radio, das dazu Tanzen

oder die mediale Besprechungen hingegen, können als »leisere« Formen der Anerkennung gewertet werden. Neben sachlichen Werturteilen haben auch Emotionen einen wesentlichen Anteil an der Anerkennung. Auch sie können ganz unterschiedlich ausfallen und von der Beurteilung einer Sache als »respektabel« oder »beeindruckend« über »faszinierend« bis hin zu Gefühlsbündeln wie Liebeskummer oder Vergötterung reichen.

Diese beiden Prozesse schließen sich gegenseitig also weder aus noch setzen sie einander unbedingt voraus. So ist der Normalfall zwar sicherlich, Musik zuerst zu konsumieren, bevor Anerkennung zum Ausdruck gebracht wird, aber auch der umgekehrte Fall ist denkbar, wenn etwa Gruppendruck zur Anerkennung von musikalischen Werken führt und die Konsumation erst danach erfolgt. Auch die Überlappung der Termini dürfte klar geworden sein: Aneignung in ihrer »stärksten« Form ist immer auch mit Anerkennung verbunden.

Aneignung und Anerkennung sind Prozesse, die in erster Linie auf der Personenebene stattfinden. Damit der künstlerische Durchbruch eintritt, benötigt es jedoch eine gewisse Anzahl an SympathisantenInnen, die der Musik, der KünstlerIn oder der Idee etwas abgewinnen können; die einzelne RezipientIn reicht dazu nicht aus. Es muss also zu einer den Einzelnen überschreitenden »gesellschaftlichen Wahrnehmung« kommen, aus der eine breite Wertschätzung hervorgehen kann.⁶

Die »Ankunft« einer KünstlerIn in der gesellschaftlichen Wahrnehmung hat zur Folge, dass sie und/oder ihre Musik einer Zuschreibung unterworfen wird. Diese kann qualitativ sehr unterschiedlich ausfallen und von Genrezuschreibungen (»Rock«, »Pop«, »Punk«, »Hip-Hop« usw.) über die Beurteilung künstlerischer Fähigkeiten (»vorzügliche TechnikerIn«, »kreative Texte«) bis hin zu außermusikalischen Bereichen (»authentische Person«, »übertriebenes Styling«) reichen. Die entgegengebrachte Beurteilung ist eine wesentliche Basis für eine schematische Einordnung. Damit meine ich, dass die Zuschreibung von außen auch dazu führt, dass die künstlerisch tätige Person »ihren Bereich« zugewiesen bekommt, der wiederum die schon genannten musikalischen und nicht-musikalischen Aspekte umfasst. Mithilfe dieser Kategorisierung lässt sich ein Durchbruch mit Zusätzen spezifizieren, wie »Durchbruch als Filmmusik-Komponistin«, »Durchbruch als Solosänger«, »Durchbruch als Jazzinterpretin«, »Durchbruch zum Genie«, um einige wenige Beispiele zu nennen. Mitunter können auch mehrere solcher Schemata gleichzeitig bedient werden.

Ein Durchbruch bedeutet weniger, dass eine KünstlerIn ungeteilte Zustimmung durch die Gesellschaft erfährt. Vielmehr geschieht der Anerkennungsprozess in Teilgesellschaften oder Gruppen. Im Verlauf

⁶Unter »gesellschaftlicher Wahrnehmung« wird hier nicht die gesamtgesellschaftliche Beachtung und Bewertung eines Phänomens verstanden, sondern vielmehr die Wahrnehmung dieser Sache durch eine »relevante« Gruppe oder Teil-Öffentlichkeit. »Relevant« bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die aneignungs- und anerkennungversprechenden Zielpersonen nicht per se vordefiniert werden können, sondern die Möglichkeiten in ihrer Konstellation und ihrer Zahl gegen unendlich gehen.

eines musikalischen Werdegangs ist es aber durchaus möglich, dass neue Gruppen hinzukommen und auf diese Weise eine größere Teilgesellschaft Anerkennung entgegenbringt.

Daraus ergeben sich zweierlei Konsequenzen für die Anwendung des Durchbruch-Begriffes: Zum einen darf ein Durchbruch nicht als Phänomen, das ausschließlich in der breiten Öffentlichkeit stattfindet, betrachtet werden. Er ist in spezifischen Szenen bzw. in Subkulturen ebenso wie im Mainstream-Pop anzutreffen und lässt sich meist territorial eingrenzen. Als Referenz für den Durchbruch kann *nie eine Gesamtgesellschaft* herhalten, sondern immer nur das jeweilige Publikum, das von der jeweiligen Musik angesprochen wird. Hinzu kommt, dass ein Durchbruch meist nicht als globales Ereignis verstanden werden kann, sondern häufig ein Ergebnis regionaler oder nationaler Entwicklungen ist. So wird mitunter schon von einem internationalen Durchbruch gesprochen, wenn einfach nur Sprachräume überschritten werden.

Zum Anderen lässt sich feststellen, dass *ein und dieselbe KünstlerIn mehrere Durchbrüche* erfahren kann. Beispielhaft dafür sind geografische Ausdehnungen, wenn etwa eine in England schon etablierte MusikerIn in den USA erfolgreich wird, oder eine Verbreiterung des Publikums, wenn zum Beispiel ein »Nischensound« von einer großen Öffentlichkeit angenommen wird.

Außerdem besteht die Möglichkeit, dass MusikerInnen durch beruflichen Wandel, zum Beispiel eine Etablierung als SolosängerIn, weitere Durchbrüche, die mit neuen Schematisierungen verknüpft sein können, erleben – wie etwa Sting nach der Auflösung von The Police.⁷ Hier muss darauf hingewiesen werden, dass es falsch wäre, einen vorangegangenen »Erfolgslauf« als Garant oder Quelle für weitere Erfolge zu betrachten. Natürlich schafft eine erfolgreiche künstlerische Vergangenheit Vorteile, wie etwa bestehende Netzwerke, eine »Fanbase« oder Kapital, doch solange keine Gruppe oder Teilgesellschaft Interesse am musikalischen Produkt, an der Person oder der Idee zeigt, kann auch kein Durchbruch und damit Erfolg vorausgesetzt werden. So waren beispielsweise Gary Barlows Avancen, sich als Solokünstler nach Take That zu etablieren, im Gegensatz zu Robbie Williams' nicht von Erfolg gekrönt.

1.3 Zeitliche Verortung des Durchbruches

Als Teil eines umfassenderen Prozesses ist der Durchbruch in einem Zeitkontext verhaftet, in dem er die Funktion hat, den Beginn eines »Erfolgslaufs« zeitlich zu bestimmen.

Aus dem Kontext, in dem der Terminus »Durchbruch« verwendet wird, lassen sich zwei Formen des Gebrauchs erschließen. Bei einer retrospektiven Betrachtung ist der »Anfangspunkt des Erfolges« aufgrund des Wissens um den Werdegang einer KünstlerIn oder einer Band bekannt. Dieser Anfangs-

⁷Gosto de ti, Sind!

punkt impliziert eine Annäherung an einen nachvollziehbaren Moment, ab dem eine erfolgreiche Periode eine erfolglose oder erfolgsärmere Phase ablöst. Diese »zurückblickende« Betrachtungsweise ist die übliche Variante in der Bestimmung eines Durchbruches, denn nachdem Erfolg eingetreten ist und sich gefestigt hat, lässt sich recht einfach der Wendepunkt bzw. die Abgrenzung zur vorangegangenen Phase bestimmen.

Eine andere und vergleichsweise seltenere Verwendung des Begriffs Durchbruchs stellt die prognostizierende Rhetorik dar. Diese auf Erwartungen und Hoffnungen aufbauende Anwendung muss zu einem hohen Maß als spekulativ betrachtet werden, da der Aneignungs- und Anerkennungsprozess schwer abschätzbar ist. Dass dieses Unterfangen aber dennoch nicht vom reinen Zufall abhängt, zeigt sich, wenn der zeitliche Aspekt noch einmal genauer unter die Lupe genommen wird. Im Zuge dessen wird vermehrt auf den »personalen« Durchbruch, also jenen von Personen und weniger von Dingen oder Ideen eingegangen.

Mit der Bestimmung eines Durchbruchs wird versucht, einen konkreten biographischen Zeitpunkt in einem gesellschaftsbezogenen Prozess zu benennen. Gleichzeitig geht es aber um einen Übergang von einer angestrebten zu einer eingetroffenen Veränderung der sozialen Position von KünstlerInnen – also von einer *Intention* zu deren *Folge*. In diesen zwei Sätzen wird die doppelte Funktion, die dem Durchbruch-Begriff anhaftet, sichtbar. Zum einen dient er zur Fixierung eines Moments, sodass er als statischer Punkt im Werdegang wahrgenommen werden kann. Zum anderen kann er aber auch als Übergang, also als Bewegung in eine bestimmte Richtung und damit als etwas Dynamisches gefasst werden, der anstatt momenthaft eher prozesshaft verstanden werden muss. Typischerweise werden dem Durchbruch Einzelereignisse zugeordnet, wie etwa ein Fernsehauftritt (zum Beispiel bei ABBA), die Veröffentlichung einer konkreten Single oder eines Albums, aber auch ein Konzertauftritt, an den unmittelbar ein (kommerzieller) Erfolg anschließt. Diese Geschehnisse stellen einen Ausgangsreiz dar, durch den die Teilöffentlichkeiten auf die KünstlerIn besonders aufmerksam gemacht werden. In der Benennung des Durchbruchs liefern sie einen fixierten Moment, mit dem der Erfolg sichtbar und in Verbindung gebracht wird.

Aber zum Durchbruch gehört weit mehr als nur das Einzelereignis, denn wie ich im letzten Teil aufgezeigt habe, muss die KünstlerIn von einer Gruppe oder Teilgesellschaft angenommen und getragen werden. Zwar ist es vorstellbar, dass dieser Prozess innerhalb kürzester Zeit passieren könnte, aus meiner Recherche ergeben sich aber Zeiträume über Wochen und Monate hinweg. Bei KünstlerInnen, die in den Charts gelistet sind, kann diese Phase mit der Aufwärtsbewegung im Ranking übereinstimmen. Aber nicht nur diese Sequenz nach dem Einzelereignis und vor dem endgültigen Erfolg, sondern auch jene Veränderungen, die im unmittelbaren Vorfeld des Einzelereignisses stehen, spielen in den Durchbruch hinein. So müssen auch diese Entwicklungen, beispielsweise die Komposition neuer Stücke oder vorangegangene Veröffentlichungen, die der Vermarktung des erfolgreichen Albums dienen, berück-

sichtigt werden, denn auch diese Komponenten wirken sich möglicherweise auf das Einzelereignis aus.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Durchbruch nicht auf einen einzelnen Moment reduziert werden darf, obwohl ihm im Gesamtprozess ein punktueller Charakter innewohnt. Hilfreicher scheint es, ihn als eine Transformationsphase zu verstehen, in der Wesenszüge der vorangehenden und folgenden Phasen enthalten sind, die sich im zeitlichen Verlauf ablösen. Die Entwicklungen zwischen der »erfolglosen« Phase und der »erfolgreichen« Phase geben einen Hinweis auf die nähere Zukunft und ermöglichen Prognosen mit zumindest potentiell höherer Eintrittswahrscheinlichkeit.

1.4 Erfolg

Als essentielle Bezugsgröße für den Durchbruch möchte ich kurz auf den Terminus »Erfolg« eingehen, um dessen Bedeutung im Kontext dieser Arbeit klarzustellen.

Unter Erfolg verstehe ich, in Anlehnung an Neckel (2004: 1), das Ergebnis einer Handlung oder Entscheidung, das als positive Wirkung und Folge sichtbar bzw. spürbar wird. Nach Max Weber stellt die Erfolgsorientierung ein Grundprinzip des sozialen Handelns dar, denn es liegt im Interesse der Akteure, dass die eigenen Intentionen und Ziele in der Interaktion mit anderen so gut wie möglich realisiert werden (Meulemann 2006: 75f). Wenn das Erreichen eines Ziels von Seiten der Gesellschaft durch Anerkennung bestätigt wird, wird die erbrachte Leistung als erfolgreich wahrgenommen. Dieser Erfolg ist nicht auf ökonomischen Profit beschränkt, sondern äußert sich auch in anderen Indikatoren wie Macht, Titeln oder Prestige. Die Tätigkeiten, die hinter dem Erfolg stehen, werden dabei in der kapitalistischen Gesellschaft als ein sich Durchsetzen im Wettbewerb um die Position im sozialen Raum gedeutet (Neckel 2004: 2).

Um Erfolg unter dem Aspekt des Durchbruchs in der Kunstsphäre zu betrachten, ist es hilfreich, sich mit den von Bendixen (2011) aus einer Kunstmanagement-Perspektive benannten Ereignissen, die den künstlerischen Erfolg bestimmen, auseinanderzusetzen. Die ersten drei Indizien für Erfolg (ebd. 34):

- »wenn ein Werk in aller Munde ist;«
- »wenn ein Werk in aller Gedächtnis ist;«
- »wenn ein Werk als künftiges Bildungsgut bewertet wird«

lassen sich als Formen der gesellschaftlichen Durchdringung eines künstlerischen Produkts mit unterschiedlicher Qualität zusammenfassen. Dieser Abstufung sind unterschiedliche zeitliche Dimensionen

sowie Formen teilgesellschaftlicher Auseinandersetzungen eingeschrieben. Besonders, wenn es zu einer positiven Wertschätzung und damit einer Anerkennung kommt, kann schließlich von einer Etablierung gesprochen werden, dies wird im nächsten Abschnitt ausführlicher thematisiert. Unter »in aller Munde« versteht Bendixen »ein aufregendes Gegenwartereignis«, das somit zeitlich auf die aktuelle Thematisierung fokussiert ist. Im Sinn der zuvor beschriebenen Durchbruchperspektive steht hier vor allem der Aspekt des Annehmens im Vordergrund. In den weiteren Abstufungen kann die Anerkennung wirksam werden. Mit »in aller Gedächtnis« bestimmt er ein erinnerenswertes Ereignis, das über die Grenzen des aktuellen Zeitpunkts hinaus als interessant und relevant wahrgenommen wird. Dies geschieht vermutlich erst nach einer gewissen Phase des Hypes, was in ähnlicher Art und Weise bei der letzte Steigerungsform der Kanonisierung (»als künftiges Bildungsgut bewerte«) der Fall ist. Hier allerdings muss der betreffende Sachverhalt bereits etabliert sein (ebd. 34). In allen diesen Punkten bezieht sich die Anerkennung auf das Werk und färbt auf die künstlerisch tätige Person ab, wodurch sie zur Generierung von Prestige beiträgt.

Die beiden weiteren Ereignisse »wenn sein Werk oder gar sein Lebenswerk in Feuilletons kommentiert wird« und »wenn der Künstler reich geworden ist«, die Bendixen ebenfalls anführt (ebd. 34), sind auf einer anderen Ebene anzusiedeln, als die ersten drei Punkte, da sie lediglich die soziale Durchdringung widerspiegeln. Kommerzieller Erfolg genauso wie die anhaltende positive mediale Thematisierung resultieren aus teilgesellschaftlichen Prozessen und stellen eine Manifestierung des Erfolges dar. Sie eignen sich als Indizien, um Erfolg zu bestimmen, da sie relativ fassbar sind und den Überkategorien Geld und Prestige (mitunter auch Macht) zugeordnet werden können. Oft wird der Terminus »Durchbruch« jedoch auf den kommerziellen Erfolg reduziert und auch in diesem Sinn verwendet.

Es muss aber berücksichtigt werden, dass diese beiden Aspekte nicht ausreichend sind, um Erfolg in der Kunstsphäre letztlich zu benennen. Es hängt sehr stark von der Bezugsgruppe bzw. Bezugsgesellschaft ab, welche Indizien in einem bestimmten Fall geeignet sind. Im »Mainstream«-Pop kann der kommerzielle Erfolg als ein wesentlicher, aber nicht alleiniger Indikator dienen. In Szenen mit geringerer kommerzieller Ausrichtung oder solchen mit kleineren RezipientInnengruppen, wie zum Beispiel dem Hardcore-Punk, geben andere Indizien eine bessere Auskunft über den Erfolg einer Gruppe. Indizien dieser Art könnten etwa die BesucherInnenanzahl bei einem Konzert, die Möglichkeit der Teilnahme an einem entsprechenden Festival oder die Thematisierung einer Band in einschlägigen Internetforen oder Fanzines darstellen.

1.4.1 Erfolg und Durchbruch – Prozess der Etablierung

In Bezug auf den *künstlerischen Durchbruch* muss der Erfolgsbegriff differenziert betrachtet werden, denn wie bereits angemerkt, kann nicht jeglicher Erfolg mit einem Durchbruch in Verbindung gebracht

werden.

Beispielhaft dafür sind sogenannte »One-Hit-Wonder«, also KünstlerInnen, die weitestgehend bzw. ausschließlich mit einem einzigen Lied oder Stück berühmt wurden. Obwohl in derartigen Fällen das »Werk« zur Erwirtschaftung von enormen finanziellen Gewinnen führen, die Schaffenden selbst und ihre Musik medial thematisiert und eine große Zahl an HörerInnen erreicht werden kann, spricht man hier praktisch nie von einem Durchbruch⁸. Dies ist auch dann meist nicht der Fall, wenn diese KünstlerInnen auch über die Zeit des Hypes um den einen Hit hinaus noch eine gewisse Berühmtheit halten können und das Werk populär bleibt. Dieser Umstand ist damit zu erklären, dass die Verortung von Erfolg im Kontext eines Durchbruches weit mehr als nur das Ergebnis eines Einzelereignisses bedeutet. Viel eher wird der resultierende Erfolg als eine Phase, als ein biografischer »Erfolgslauf« begriffen, der zwar eine gewisse Dauer anhalten muss, sich jedoch selten bis zum Ende der künstlerischen Tätigkeit durchzieht. Somit ist dieser Erfolgsprozess durch weitere, mal mehr, mal weniger erfolgreiche Einzelereignisse gekennzeichnet. Ein spezifischer Erfolg, wie die erstmalige durchschlagende Plattenveröffentlichung, wird also erst dann als Durchbruch wahrgenommen, wenn er *als Auslöser einer länger anhaltenden erfolgreichen Phase gilt*.

Der durchbruchbezogene »Erfolgslauf« entspricht somit einer mitunter temporal befristeten Etablierung einer Person, einer Sache oder einer Idee in einer Gruppe oder (Teil-)Gesellschaft. Etabliert sein bedeutet in diesem Kontext, dass die KünstlerIn Zuschreibungen in Form von Erwartungen, die an sie herangetragen werden, erfüllt oder übertrifft, so dass das Interesse von Seiten der RezipientInnen anhält und die schaffende Person weitere Erfolge erlebt⁹.

1.5 Vorlauf und Vorbedingungen

Wesentlich für das Zustandekommen des Durchbruchs und des »Erfolgslaufs« sind die Entwicklungen in der davor liegenden Zeit, die hier mit dem Begriff »Vorlauf«¹⁰ bezeichnet wird. In dieser Phase geschieht die Vorarbeit, die nach meinem Verständnis Erfolg erst möglich macht. Im Prinzip kann die gesamte Lebenszeit einer KünstlerIn, die vor einem Durchbruch liegt, als Vorlauf bezeichnet werden. Inwiefern es sinnvoll ist, diese gesamte Biografie zu betrachten, muss am individuellen Fall entschieden werden.

⁸ Zumindest in den Lexikon-Einträgen wird der Begriff »Durchbruch« nicht im Zusammenhang mit einer derartigen KünstlerIn verwendet.

⁹ Zum Beispiel kann vom Status des Wunderkindes nur so lange profitiert werden, wie die betreffende Person als heranwachsend wahrgenommen wird.

¹⁰ Der Begriff »Vorlauf« wurde aus Silke Borgstedts Buch »Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalyse von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams« (2007) übernommen.

Ein Aspekt, der sehr weit in die Vergangenheit zurückreichen kann, ist die »individuelle« künstlerische Entwicklung. Unter diesem Begriff summiere ich all jene Erfahrungen einer Person, die zum musikalischen Werdegang beigetragen haben. Darunter fällt beispielsweise eine musikalische Ausbildung, die Entwicklung einer eigenen charakteristischen Ausdrucksform oder auch das eigene Hörverhalten. Diese Betrachtungsweise kann nicht nur für einzelne Personen angewandt werden, sondern ebenso für ganze Bands, wobei auch hier musikalische Erfahrungen der einzelnen Mitglieder den Ausgangspunkt bilden.

Diese Anschauungsweise ist natürlich unendlich ausdehnbar und kann somit niemals vollkommen ausgeschöpft werden.

Als weiteren wesentlichen Aspekt des Vorlaufs im engeren Sinn, müssen all jene Tätigkeiten verstanden werden, die mit dem »Schritt in die (Teil-)Öffentlichkeit« in Verbindung stehen. In diesem Schritt findet sich die Intention zur Generierung von breiterer Anerkennung, die folglich erst über die (Teil-)Öffentlichkeit möglich ist. In diesem »Ausstellen« der Person, der Musik oder der Idee kann immer schon eine Absichtserklärung, erfolgreich sein zu wollen, ausgemacht werden. Dieser Veröffentlichungsmoment kann auf verschiedenste Arten und an den unterschiedlichsten Orten stattfinden. So sind öffentliche Auftritte und Konzerte ebenso wie der Verkauf von Tonträgern in Geschäften oder eine Präsenz im Internet als eine Form dieses Schrittes zu verstehen.

Solange der jeweilige Sachverhalt nicht öffentlich aufgetaucht ist, kann es auch nicht zum Durchbruch kommen. Das heißt, dem Durchbruch geht immer *eine bewusste und beabsichtigte Handlung* voraus, was allerdings nicht bedeutet, dass die darauf folgenden (teil-)gesellschaftlichen Entwicklungen genau so erwartet oder erhofft worden sein müssen. So kann die Veröffentlichung von Musik im Internet dazu beitragen, dass MusikerInnen »über Nacht« zu Weltstars werden. Ein unerwartet großer Erfolg, zum Beispiel über die Musikszene-Grenze hinaus, muss nicht unbedingt nur positive Erfahrungen hervorrufen, sondern kann auch als unangenehm, risikoreich oder problembehaftet empfunden werden, wenn beispielsweise die eigene Authentizität auf dem Spiel steht.

In direktem Zusammenhang mit dem »Bekanntmachen« von Musik stehen Personen, die helfen, diese (Teil-)Öffentlichkeiten zu erreichen. Diese »Unterstützergruppe« kann je nach Fall sehr wenige bis sehr viele Menschen umfassen, die sich zum einen um die Erstellung des musikalischen Produktes bemühen und zum anderen an der Veröffentlichung beteiligen sind oder auch durch aktive Intervention die Ausbreitung vorantreiben. Genauer ausgedrückt fallen darunter ProduzentInnen, über die erst das Kunstwerk entsteht und vermarktet wird, mediale VermittlerInnen, wie zum Beispiel (Radio-) DJ's oder JournalistInnen, die dafür sorgen, dass eine breite Öffentlichkeit von den Inhalten erfährt sowie KonsumentInnen, die durch ihr aktives Handeln, wie das Schreiben von Fanpost oder von Fanzines, mitunter den Bekanntheitsgrad steigern können.

1.6 Kurzdefinition

Aus all diesen Aspekten ergibt sich folgende Kurzdefinition für diese Arbeit:

Der Durchbruch ist eine zeitlich lokalisierbare Phase im Prozess des »Erfolgreich-Werdens« und markiert die Wende von ausbleibendem Erfolg zum Erfolg einer Person mit ihrer Kunst. Der Erfolg resultiert aus Vorgängen in der Gesellschaft, bei denen es zur Aneignung und Anerkennung der kulturellen Güter durch die RezipientInnen kommt, wodurch sich im Fall eines Durchbruches die KünstlerIn in weiterer Folge zumindest für eine gewisse Dauer ihres künstlerischen Schaffensprozess in einer teilgesellschaftlichen Wahrnehmung erfolgreich etabliert – was bis zu einem gewissen Maß mit dem Annehmen von Neuem durch die Teilgesellschaft erklärt werden kann.

Als Prozessphase wohnt dem sich nur im gesellschaftlichen Kontext realisierenden Durchbruch der vorangegangene Abschnitt – Vorlauf – inne, der durch persönliche Entwicklungen, Kooperationen oder sonstige Unterstützung durch Andere sowie zufällige Entwicklungen gekennzeichnet ist und den Erfolg erst möglich macht. Der Durchbruch muss für die KünstlerIn kein biografisches Einzelereignis bleiben, denn geografische Grenzen, Veränderungen in der Gesellschaft wie auch eine persönliche Weiterentwicklung können einen wiederholten Durchbruch ermöglichen.

2 Theorien

Um das Phänomen »künstlerischer Durchbruch« fassen zu können, wird hier auf Überlegungen zweier kulturwissenschaftlicher bzw. kultursoziologischer Ansätze zurückgegriffen: Jene der Production of Culture, sowie die der Cultural Studies.

Der Production of Culture-Ansatz beschäftigt sich mit der Entstehung von kulturellen Symbolen und versucht in weiterer Folge die bewusste aber auch unbewusste Produktion von Kultur aufzuzeigen. In Analysen, die dieser Forschungsperspektive zugerechnet werden, fokussieren sich die AutorInnen besonders auf die *Schaffungs-, Vermittlungs- und Vertriebsprozesse* von kulturellen Gütern. Obwohl die Rezeption als ein wesentlicher Teil mitgedacht wird, bleibt sie aber weitgehend unerforscht (Parzer 2004: 137). Wie Negues und du Gay bereits 1994 anmerken, bieten sich die Cultural Studies an, diese Leerstelle zu füllen (ebd. 137). Mit dieser Perspektive richtet sich der Blick darauf, wie Kultur, Alltag und Macht zusammenwirken (ebd. 95f). Da die KonsumentInnen/RezipientInnen und ihr *Umgang mit kultureller Produktion* bzw. mit *Konsumgütern* im Mittelpunkt stehen, lässt sie sich als ideale Ergänzung zu der auf die Produktionsseite gerichteten Production of Culture verstehen.

2.1 Production of Culture

Der Mitte der 1970er entstandene Production of Culture-Ansatz bricht mit dem damals in den Vereinigten Staaten verbreiteten Erklärungsansatz, dass Kultur und Gesellschaft, die weitläufig als zwei getrennte Sphären gedacht wurden, sich gegenseitig widerspiegeln (Peterson/Anand 2004: 312). VertreterInnen dieser damals neuen Perspektive sehen Kultur nicht als etwas Beständiges und die ganze Gesellschaft Umfassendes. Vielmehr verstehen sie diese als wandelbar und lösen die Trennung von Kultur und Gesellschaft auf. Dementsprechend gehen sie davon aus, dass gesellschaftliche Prozesse Einfluss auf die Kultur haben und sie auch aktiv mitgestalten können (Peterson/Anand 2004: 312).

Grundlage für die Perspektive bilden unzählige vorangegangene Forschungsarbeiten zu verschiedenen Bereichen der Kultur-Produktion, über die die ForscherInnen zur Erkenntnis gekommen sind, »dass die bei der Herstellung kultureller Symbole benutzten gesellschaftlichen Arrangements den Inhalt und die Beschaffenheit der produzierten Symbole beeinflussen« (Peterson 2000: 281).

Diese Einsicht führt zum breiten Forschungsfeld dieses Ansatzes, in dem untersucht wird, wie »symbolic elements of culture are shaped by the systems within which they are created, distributed, evaluated, taught, and preserved« (Peterson/Anand 2004: 311). Neben mehreren anderen Forschungsbereichen¹¹ untersuchen eine Vielzahl der AutorenInnen, vor allem in empirischen Studien, wie das kreative Handeln durch strukturelle Bedingungen geprägt ist. Nach Parzer (2004: 125) werden verschiedene Bereiche der Kulturindustrie betrachtet; unter anderem Markt- oder Industriestrukturen, aber auch die Entscheidungsprozesse in entsprechenden Organisationen.

Richard A. Peterson, der bekannteste Vertreter dieser Perspektive, entwickelte über die Jahre anhand von empirischen Forschungen das »Six facet model of the production nexus« mit dem sich weitere systematische Untersuchungen durchführen lassen sollen (Peterson/Anand 2004: 313ff). Die sechs Bereiche *Technologien*, *rechtliche Rahmenbedingungen*, *Industriestrukturen*, *Organisationsstrukturen*, *institutionelle Berufskarrieren/Berufsrollen* sowie *Nachfrage- und Marketing-Konzepte* (Peterson/Anand 2004:13ff; Parzer 2004: 126ff) können kulturelle Phänomene beeinflussen und unter Umständen einen schnellen kulturellen Wandel hervorrufen. Beispielhaft veranschaulicht Peterson (1990) in seiner Studie »Why 1955? Explaining the advent of rock music«, wie Veränderungen in allen sechs Bereichen 1955 dem Rock'n'Roll zu seinem Erfolg verhelfen. Aus meiner Sicht lässt sich hier ein Bezug zum Thema dieser Arbeit herstellen, denn Petersons Analyse könnte auch als Untersuchung des *Durchbruchs* der Rock'n'Roll Musik 1955 verstanden werden.

Alle sechs Facetten lassen sich auf ihre aktuelle Erscheinungsform, ihre Weiterentwicklung oder ihre Veränderung hin untersuchen, um ihren Einfluss auf kulturelle Phänomene darzulegen.

Unter den Bereich *Technologien* fallen technologische Entwicklungen, wie etwa die Einführung neuer Instrumente bzw. Klangerzeuger. Beispielsweise ermöglicht die elektrische Verstärkung und Verzerrung von Klängen einen vollkommen neuen Sound (Peterson/Anand 2004: 314).

Rechtliche Rahmenbedingungen geben Strukturen vor, die das künstlerische Handeln beeinflussen. Beispielhaft sei hier auf die staatliche Zensur verwiesen, die durch ihre Einschränkungen nur bestimmte kulturelle Phänomene zulassen, aber gleichzeitig auch zum Ausloten der Grenzen dieser Rahmenbedingungen und somit potenziell zu Innovation verleiten kann (ebd. 315).

Wie die *Industrie* strukturiert ist, beeinflusst auch, welche künstlerischen Produkte überhaupt entstehen und vermarktet werden können. So werden in Industriestrukturen, in denen wenige große Firmen bestehen, eher standardisierte Massenprodukte veröffentlicht. Im Gegensatz dazu entstehen nach Peterson/Anand (ebd. 316f) weitaus innovativere Produkte, wenn eine Vielzahl kleinerer Unternehmen den Markt bedient.

¹¹Zum Beispiel das Verhältnis von Hoch- und Popularkultur oder das Verhältnis von kulturellem Geschmack und Sozialstruktur. (vgl. dazu Parzer 2004)

Bei der Betrachtung der *Organisationsstruktur* wird untersucht, wie innerhalb von Organisationen der Entstehungs- und Vermarktungsprozess beschaffen ist, welche Instanzen eines Betriebs-Systems involviert sind und wie Entscheidungen getroffen werden. Themen, die in diesem Zusammenhang behandelt werden, sind Flexibilität und Routinen, Möglichkeit der Vermarktung und des Vertriebes von Produkten oder andere ökonomische Bedingungen (ebd. 316f).

Über die Analyse *institutionalisierter Berufsrollen bzw. Berufskarrieren* lässt sich das Tätigkeitsfeld von einzelnen Berufssparten in der künstlerischen Sphäre sowie deren Einfluss von Personen und Institutionen auf das Entstehen eines künstlerischen Produktes bestimmen (ebd. 317). Dahinter steht die Annahme, dass nicht eine Einzelperson – das kreative »Künstlergenie« – sondern vielmehr »a network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things« ein künstlerisches Phänomen gestaltet (Becker 1982: x).

Im Rahmen des letzten Punktes *Nachfrage- und Marketingkonzepte* sollen Ansätze der Musikindustrie selbst untersucht werden, nämlich, wie diese den heterogenen Musikgeschmack der HörerInnen zu einem Markt zusammenfasst und wie versucht wird, durch Marketingstrategien diesen Markt bestmöglich zu bedienen (Peterson/Anand 2004: 317).

Das Modell, das nicht als Theorie sondern eher als Analyserahmen zu verstehen ist, bietet Ansatzpunkte, um den Entstehungsprozess eines künstlerischen Phänomens zu bestimmen. Da diese Perspektive keine konkreten Vorgaben macht, wird zur Untersuchung der verschiedenen Bereiche auf spezifische Theorien, etwa der Organisations- oder Berufssoziologie, und auf verschiedenste Methoden zurückgegriffen.

Nach Peterson (2000: 301f) lassen sich mit der Production of Culture-Perspektive sowohl Phänomene auf gesamtgesellschaftlicher Ebene, wie etwa bestimmte Kulturbereiche, als auch auf mikrosoziologischen Ebene, wie beispielsweise ein konkreter Schaffensprozess eines künstlerischen Produktes, untersuchen. Für den mikrosoziologischen Bereich, der in der folgenden Fallstudie zu Robbie Williams Durchbruch thematisiert wird, verweist er auf Howard Beckers Untersuchung »Art Worlds« (1982), dessen Kernüberlegungen kurz ausgeführt werden.

Kunst als Produkt aus kollektivem Handeln und Konventionen

Becker versucht mit seinem Ansatz den Zusammenhang zwischen Kunstwerken und deren sozialen Kontexten zu bestimmen. Dabei interessiert er sich dafür, wie Kunst durch kollektives Handeln einzelner Individuen entsteht. Wie beim Bereich *institutionalisierter Berufsrollen* erwähnt, geht Becker davon aus, dass ein Kunstwerk nicht durch die Leistung einer *einzelnen* Person, sondern erst durch *Arbeitsteilung* und damit durch das Zusammenwirken mehrerer Personen entstehen und vermittelt

werden kann. Dabei bestimmt er ein sehr weites Einflussfeld, denn neben naheliegenden Aspekten, wie dem Schaffensprozess und der Gestaltung von Aufführungen oder Ausstellungen, gelten für ihn auch viel grundsätzlichere Elemente, wie das Vorhandensein von Sprache oder einer Notenschrift, als wesentliche Bausteine, ohne die ein spezifisches Kunstwerk nicht hervorgehen könnte.

Allgemein gehalten lassen sich die Einflussfaktoren auf folgende Bereiche bestimmen: »Idee und Konzeption der Arbeit, Schaffung der notwendigen physischen Voraussetzungen, Erarbeitung einer allgemeinverständlichen Kunstsprache [Schrift, Stil], Ausbildung des künstlerischen Personals und des Publikums, um die Sprache der jeweiligen Kunst erzeugen und erfahren zu können« (Becker 1997: 24). Dem arbeitsteiligen Prozess, als *kollektives Handeln* verstanden, unterliegt nach Becker ein komplexes Netzwerk kooperierender Personen, deren Zentrum meist die KünstlerIn bildet. Gleichzeitig relativiert er aber die herausragende Position der künstlerisch tätigen Person, denn zum einen kann das »unterstützende Personal« im Schaffensprozess das wesentliche ausführende Organ sein, wie etwa die MusikerInnen eines Orchesters, die ein Werk erst zur Aufführung bringen, und zum anderen können im Fall von involvierten spezialisierten, professionellen Gruppen eigene Interessen und Vorstellungen verfolgt werden, wodurch das künstlerische Objekt beeinflusst oder abgewandelt wird (ebd. 25ff).

Durch die Nutzung von *Konventionen* kann die Zusammenarbeit zwischen den Personen erleichtert, der Zeit- und Kostenaufwand verringert und möglicherweise die Chance auf Erfolg erhöht werden. Unter Konventionen versteht Becker Übereinkünfte, die mit Normen, Regeln oder Traditionen vergleichbar sind und über die eine Verständigung zwischen den AkteurInnen, aber auch darüber hinaus mit dem Publikum begünstigt wird. So ermöglichen standardisierte Konventionen aus seiner Sicht das improvisierte Musizieren von MusikerInnen, die sich vorher noch nie getroffen haben, oder auch das effektvolle Gestalten eines Werkes – da auf geteilte Wahrnehmungsverständnisse zurückgegriffen wird (ebd. 31). Im Fall von Musik lassen sich Tonleitern, Tonarten, Notenschrift, Werkaufbau, Aufführungspraxen, stilistische Elemente, Inszenierung usw., als Konventionen verstehen, die durch ihre Anwendung den Spielraum des künstlerischen Ausdruckes begrenzen (ebd. 30f). Die Konventionen gelten jedoch nicht als starr und unveränderbar, sondern können sich im Zeitverlauf verändern. Darüber hinaus müssen sie nicht prinzipiell eingehalten werden und können besonders bei leichten Abweichungen ein interessantes Element im Kunstwerk darstellen. Ein starkes Abweichen oder ein Ablehnen von Konventionen erschwert jedoch die Umsetzung eines Kunstwerkes. Becker (1997: 29ff) verweist dazu unter anderem auf Charles Ives Werke, die aufgrund der gewählten Tonsprache zu seiner Zeit als unspielbar galten.

Beckers Überlegungen sowie die Perspektive der Production of Culture werden unter anderem dafür kritisiert, dass sie lediglich aufzeigen, wie kulturelle Güter durch Personen, Organisationen bzw. die Musikindustrie als Ganzes erzeugt werden. Der Blick liegt also vorrangig auf dem Produktionsprozess, wodurch jedoch das konkrete Kunstwerk in der Regel nicht genauer thematisiert wird. Parzer

beschreibt den Umgang mit Musik folgendermaßen: »Oft recht mechanistisch anmutende Modelle reduzieren Musik auf einen Marktartikel; auf vorgefertigte und unhinterfragte [Genre-]Kategorien, deren Existenz lediglich im Zusammenspiel von v.a. ökonomischen Faktoren erklärt wird. Die Musik als ›klingendes‹ Ereignis wird dabei völlig ausgeblendet« (Parzer 2004: 136).

Hinzu kommt, dass mit dieser Perspektive kulturelle Erzeugnisse auf wirtschaftliche Produkte reduziert und entsprechend eines Konsumgutes verstanden werden. Damit unterliegt nach Jensen (1984: 104f zit. nach Parzer 2004: 136) der Production of Culture Ansatz einem linearen Kommunikationsmodell (transmission model), denn es wird davon ausgegangen, dass die kulturellen Inhalte durch die ProduzentInnen geschaffen und über die Vermarktung an KonsumentInnen verteilt werden.

2.2 Cultural Studies

VertreterInnen der Cultural Studies beschäftigen sich ebenfalls mit kulturellen Gütern, wobei vorrangig populäre, kulturindustrielle Produkte und der Umgang der Rezipientinnen mit ihnen betrachtet wird. Der Fokus liegt dabei auf Machtverhältnissen, welche über die Konsumgüter produziert, reproduziert, aber auch unterwandert werden.

Eine ausführliche Thematisierung dieses Ansatzes wäre an dieser Stelle sinnvoll, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Entsprechend möchte ich in diesem Teil einen Einblick auf jene Aspekte der Cultural Studies geben, die für diese Arbeit wesentlich sind.

Die Cultural Studies-Perspektive entsteht in den 1950er Jahren, als sich KulturwissenschaftlerInnen wie Richard Hoggart und Raymond Williams in England mit der »Massen- und Arbeiterkultur« beschäftigen. Diese Auseinandersetzung steht im Kontrast zu einem damals in England verbreiteten sehr engen Kulturverständnis, worunter lediglich elitäre Kunst bzw. »die Hochkultur« verstanden wurde. Im Gegensatz dazu begreifen die VertreterInnen der Cultural Studies Kultur als »a whole way of life«, wodurch Kunst lediglich zu einer möglichen Ausdrucksform von Kultur wird, neben allen anderen Form des menschlichen Wirkens (Lutter & Reisenleitner 2002: 9ff; Parzer 2004: 97).

Mit diesem veränderten Kulturbegriff rücken die unterschiedlichsten menschlichen Aktivitäten von Individuen und Gruppen ins Zentrum der Betrachtung, wobei versucht wird, die »gemeinsamen Werte und gelebten Erfahrungen einer bestimmter Gruppe, Klasse oder Gesellschaft« zu verstehen (Parzer 2004: 97).

Im Laufe der Zeit wird diese kulturalistische Perspektive durch Überlegungen der Semiotik und des Strukturalismus, sowie durch (neo-)marxistische Ideen, wie zum Beispiel Althussers Ideologie-Begriff oder Gramscis Verständnis von Hegemonie, erweitert.

Entsprechend eines semiotisch-strukturalistischen Verständnisses von Kultur enthalten kulturelle Elemente keinen eindeutigen Sinn, sondern ihre Bedeutung erschließt sich lediglich aus dem Zusammenhang bzw. durch die Abgrenzung zu anderen kulturellen Ausdrucksformen (ebd. 98f).

Durch die Analyse von (pop)kulturellen Gegenständen, die meist als Text behandelt werden, lassen sich die enthaltenen Bedeutungen herausarbeiten. Zunächst liegt dabei der Fokus auf die in den Bedeutungen vermittelten dominanten Ideologien, wobei auch subversive Aneignungsformen thematisiert werden¹².

Mit dem verstärkten Blick auf die Konsumation wird auch eher auf die Vieldeutigkeit der Inhalte eingegangen. Dahinter steht die Annahme, dass die RezipientInnen nicht rein passive, durch die Konsumgüterindustrie manipulierbare KonsumentInnen sind, sondern dass der Umgang mit entsprechenden Produkten auch ein aktiver, handlungsmächtiger Akt sein kann. Diese Überlegungen spiegeln sich in Stuart Halls Dekodierung/Enkodierungs-Kommunikationsmodell, das er zur Untersuchung von massenmedialen Inhalten entwickelt hat, wider. Dahinter steht die Frage, wie die Vielzahl an Bedeutungen innerhalb eines medialen Textes verstanden wird, wobei der Blick besonders auf die politischen Dimension der Vermittlung von Inhalten durch ProduzentIn sowie deren Aneignung durch die RezipientIn gerichtet ist. Da sowohl die Produktion als auch die Rezeption als relativ unabhängige Bereiche verstanden werden, ist es nicht gewährleistet, dass die von den ProduzentInnen eingeschriebenen dominanten Lesarten von den Rezipienten entsprechend den Interessen des Senders aufgefasst und angenommen werden, auch wenn das wahrscheinlich ist. Nach Hall lassen sich neben einer gänzlichen Übernahme der dominanten Lesart auch eine Abwandlung und Anpassung (»negotiated reading«) der Bedeutungen feststellen – wobei die dominante Lesart anerkannt wird – sowie eine ablehnende und widerständige Aneignung (»oppositional reading«) von Bedeutungen (Hall 1999: 507ff).

John Fiske, ein wichtiger Vertreter der Cultural Studies, der sich mit popkulturellen Phänomenen, wie zum Beispiel dem Fernsehen, aber auch mit Musik und Musikvideos beschäftigt, wendet in seiner Forschung ein ähnliches Konzept an. Sein Ziel ist es, nicht nur das politische Potential, das zum Beispiel aus Mainstreammusik generiert werden kann, aufzuzeigen, sondern auch den Konsum der Rezipien-

¹²Im Sinne Althusser wird unter Ideologie dabei »die Art und Weise [verstanden] wie Menschen ihre materiellen Existenzbedingungen und sich selbst in ihnen wahrnehmen, interpretieren, ihnen Sinn geben und sie gestalten« (Parzer 2004:99). Da somit die Ideologie erst die Eigenwahrnehmung als Subjekt ermöglicht, unterliegt jeder Menschen und nicht nur die Angehörigen einer unterdrückten Klasse einer Ideologie. Aufgrund der uneinheitlichen Verteilung von Macht setzen sich jedoch bestimmte Ansichten in der Gesellschaft durch (Lutter & Reisenleitner 2002: 60f). Im Sinne von Gramscis Hegemonieverständnis wird dies aber nicht durch Zwang erreicht, sondern dadurch, dass die dominierende soziale Gruppe es schafft, ihre Interessen mit den Interessen der anderen Gruppen zu verbinden, sodass diese die dominanten Ideologien als *eigene* Ansichten und Interessen vertreten, sich dessen aber nicht bewusst sind. Dabei gelten in einer hegemoniale Herrschaft die Verhältnisse nicht als abgeschlossen fixiert, sondern sie gleichen einem Konsens, der über unterschiedlichste Praktiken laufend reproduziert, aber auch neu ausverhandelt und angepasst werden muss. Durch dieses prozesshafte Verständnis einer laufenden Konsensbildung besteht neben einer dominanten Bedeutungssetzung auch Raum für ein widerständiges subversive Verhalten (Lutter & Reisenleitner 2002: 72). Besonders in der Populärmusik stellen die VertreterInnen der Cultural Studies diese beiden Bereiche fest.

tInnen mit subversivem Handeln in Verbindung zu bringen. Grundlage seiner Auseinandersetzung stellen drei Bereiche dar, die in diesem Zusammenhang untersucht werden müssen: der »Text«, konsumierbare Artefakte sowie Erzeugnisse des Publikums.

Unter »Text« fallen die von der Kulturindustrie vermarkteten Produkte, wie beispielsweise Musikvideos und CDs. Dem Inhalt dieser »Texte« sind aus Fiskes Sicht die Produktionsbedingung eingeschrieben, wodurch ihre Funktion als Träger und Vermittler der dominanten (kapitalistischen) Ideologie berücksichtigt werden muss. Unter konsumierbaren Artefakten versteht Fiske Produkte, wie etwa Zeitschriftenartikel, Fernsehinterviews und Biographien, die sozusagen als Zusatz und Ergänzung der »Texte« vermarktet werden. Unter Erzeugnisse des Publikums fallen die unterschiedlichsten Kommunikationsformen der KonsumentInnen, wie zum Beispiel Aussagen von Fans, Fanpost oder Fanseiten, sowie jegliche Form der Aneignung von Aspekten des »Textes«, wie Denk- und Verhaltensmuster (Niekisch 2004: 251).

Um diese drei Bereiche zu analysieren, wendet Fiske zum einen die semiotisch-strukturalistische Textanalyse und zum anderen ethnographische Methoden an. Durch die Textanalyse sollen zunächst mögliche Bedeutungen bzw. Lesarten, die besonders dem Text, aber auch den konsumierbaren Artefakten innewohnen, herausgearbeitet werden. Mittels Methoden der Ethnographie soll in weiterer Folge untersucht werden, wie die KonsumentInnen die »Texte« in ihrem alltäglichen Handeln verstehen und nutzen, wodurch auf die Bedingungen geschlossen werden kann, in der die eine oder die andere Lesart bevorzugt wird (Niekisch 2004: 250; Parzer 2004: 110). Dazu wird besonders auf die »Erzeugnisse des Publikums« eingegangen.

In seiner bekanntesten Analyse über die Popsängerin Madonna untersucht Fiske ihr Image auf unterschiedliche Bedeutungen, wobei vor allem die Liedtexte und das Musikvideo als »Text« dienen. Neben einer dominanten Lesart, die Madonnas Inszenierung als Sinnbild eines patriarchalen und sexistischen Kapitalismus versteht, bestimmt er auch einen Deutungsraum, welcher zum Widerstand einlädt. Im übertriebenen Einsatz der weiblichen Inszenierungsmöglichkeiten (Schmuck und Schminke) durch die jugendlichen Konsumentinnen, die er beobachtet hat, sieht Fiske auch eine Provokation patriarchaler Strukturen (Fiske 2003).

Aufgrund seiner Ausrichtung auf Bedeutungen und der damit zusammenhängenden semiotischen Herangehensweise bleibt das Klangmaterial in seiner Analyse ausgeschlossen. Seine Erkenntnisse beziehen sich lediglich auf die Musikvideos und Liedtexte, sowie den Umgang mit ihnen durch die KonsumentInnen.

»Damit soll nicht gesagt werden, dass ihre Musik unwichtig wäre, da gerade die Musik alles andere untermauert und die emotionale Intensität oder den Affekt liefert, ohne die alles andere für ihre Fans nicht wichtig wäre. Aber mein Zugang verweist auf die Tatsache,

dass die Lüste, die man beim Hören der Musik empfindet, gegen eine Analyse bemerkenswert resistent sind und sich ebenso schwer in den Worten und Bildern ausdrücken lassen, die so entscheidend in der Zirkulation von Kultur sind.« (Fiske 2003: 103)

Einer vorrangig semiotischen Herangehensweise, die die Musik selbst zugunsten der Bedeutungen, die ihr zugeschrieben werden, weitgehend vernachlässigt, widerspricht Lawrence Grossberg, ein weiterer Vertreter der Cultural Studies. Seiner Meinung nach muss das Wesentliche an der Musik – nämlich ihre Wirkung – berücksichtigt werden, denn erst über sie wird Popmusik¹³ im Alltag bedeutend (Grossberg 2000: 66).

»Ein Rock-Fan zu sein, zeigt stets besondere Konsequenzen, aber es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass die Interpretation der Musik oder die Erfahrung ihrer Fans eine adäquate Beschreibung davon bieten könnte, was eben diese Fans antreibt« (ebd. 67).

Was die Fans nun tatsächlich antreibe, macht Grossberg an vier Punkten fest. Die wesentliche Wirkung der Popularmusik liegt aus seiner Sicht im Affekt, über den Stimmung oder Leidenschaft produziert wird (ebd. 243). Hinzu kommen Differenzierungsmechanismen, über die sich die HörerInnen nicht nur von anderen Generationen, sondern auch innerhalb der Popularmusik voneinander abgrenzen. Typisch dafür ist der Kampf um Authentizität (in Abgrenzung zur Kommerzialität), wobei Grossberg (ebd. 243f) diesen jedoch als eine Folge der fortlaufenden »Konstruktion von Realität zwischen Szenen, verschiedenen Apparaten und, am wichtigsten, verschiedenen Allianzen« versteht. Als weiteren Antriebsfaktor streicht er den Spaß, der mit der Popularmusik verbunden wird, heraus. Dieses, als »Politik des Fun« bezeichnete Element, verbindet er mit dem jugendlichen Feiern, das sich über körperliche Erfahrungen, wie Tanzen, die Einnahme von Drogen, sexuelle Aktivität und Ähnliches ausdrückt (ebd. 244). Schlussendlich ermöglicht Popmusik die Flucht aus dem als langweilig und mitunter unterdrückend verstandenen Alltag¹⁴. Dieser als »Deterritorialisierung« beschriebene Mechanismus lässt sich als eine Form des Empowerments auffassen, wobei Grossberg betont, dass die »Veränderung der Rhythmen des Alltagslebens« das einzige politische Potential dieser Musik ist (ebd. 244).

¹³Grossberg vermeidet diesen Begriff, und spricht stattdessen von »Rock« bzw. dem »Rock-Apparat«, worunter er »die gesamte Bandbreite der Nachkriegs-, »Jugend«-orientierten, technologisch und ökonomisch vermittelten musikalischen Praktiken und Stile« versteht (Grossberg 2000: 231). Aufgrund der sprachlichen Stringenz wird hier aber weiterhin von »Pop«- bzw. »Popularmusik« gesprochen.

¹⁴Grossberg (2000: 244) bezieht sich dabei auf Henri Lefebvres Verständnis von Alltag. Obwohl der Alltag auch positiv konnotiert wird, gilt er aufgrund seiner Routinen als vorhersagbar und kontrollierend und ist somit mit Monotonie verbunden.

Auch in diesem Ansatz spielt jedoch die Musik selbst wie auch der Musikgeschmack eine marginalisierte Rolle. Damit haben Grossberg und Fiske gemein, dass sie der musikästhetischen Wahrnehmung keine Aufmerksamkeit schenken, sondern die Bedeutung der Musik nur an ihrem Gebrauch bestimmen (Parzer 2004: 116).

2.3 Theoretische Rahmung der empirischen Untersuchung

Für die folgende empirische Untersuchung muss noch bestimmt werden, wie mit den vorgestellten Bereichen der beiden Forschungsansätze umgegangen wird.

Aus der Production of Culture-Perspektive wird vor allem, wie bereits erwähnt, mit dem Ansatz von Howard Becker gearbeitet. In der Fallstudie soll aufgezeigt werden, welche Personen wie zusammenarbeiten, damit Robbie Williams als Solokünstler einen Durchbruch erleben kann. Da Becker auch die Ausbildung des künstlerischen Personals als wesentlich bestimmt, soll zu den relevanten Personen jeweils ein kurzer biografischer Abriss gegeben werden.

In der ausgearbeiteten Analyse der Produktion und Distribution, die einen wesentlichen Teil des Vorlaufs zum Durchbruch bestimmt, werden im Sinne von Petersons Modell, neben den institutionalisierten Berufskarrieren, auch die Organisationsstruktur sowie die Nachfrage- und Marktkonzeption untersucht. Da der Vorlauf aber weitgehend chronologisch bearbeitet wird, scheinen diese Bereiche nicht explizit in den Ausführungen auf.

Die Ideen der Cultural Studies werden weitaus selektiver eingewoben, denn das zentrale Verhältnis von Macht und Kultur, soll in der folgenden Analyse nicht direkt ausgeführt werden. Trotzdem bleibt dieses Thema für die Arbeit relevant, denn besonders in Bezug auf die Inszenierung von und Zuschreibungen zu Robbie Williams stellt sich die Frage nach dem Einfluss der Musikindustrie auf das Publikum.

Der wesentlichste Aspekt aus den Cultural Studies, der relevant für den Durchbruch erscheint und deshalb in dieser Arbeit aufgegriffen wird, ist die Thematisierung von *Bedeutungen*. Hierzu möchte ich in Anlehnung an Fiskes methodisches Vorgehen auf »Texte« also auf die Produkte der Kulturindustrie sowie »Erzeugnisse des Publikums« eingehen. Diese »Erzeugnisse des Publikums« werden in meinem Fall mittels der Analyse von Rezensionen und Kommentaren zu dem Song *Angels* und dem Album *Life Thru a Lens* berücksichtigt.

In der Analyse der »Texte« werden das Lied und das Musikvideo zu *Angels* auf mögliche Bedeutungen hin untersucht, wobei ich nicht nur auf offensichtliche Elemente eingehe, sondern auch versuche, Inhalte herauszuarbeiten, die auf den ersten Blick nicht eindeutig erkennbar sind. Dies ist insofern sinnvoll, als implizite Elemente auch mit der Wirkung eines Liedes oder eines Films in Verbindung stehen,

auch wenn sich die Wahrnehmung individuell natürlich unterscheidet. Die Bestimmung der Wirkung ist notwendig, da entsprechend Grossberg auch in dieser Arbeit von der starken affektiven Wirkung der Popmusik ausgegangen wird. Dementsprechend wird weniger eine rein semiotische Textanalyse – wie sie Fiske betreibt – durchgeführt, sondern mittels methodischer Verfahren der Musik- und Film-analyse versucht, *Bedeutungen und Wirkungszusammenhänge* herauszuarbeiten.

Dieses Vorgehen scheint mir hinsichtlich einer musikwissenschaftlichen Analyse besonders wichtig, da in der Production of Culture-Perspektive ebenso wenig wie jener der Cultural Studies das klingende Material berücksichtigt wird.

Da die Bedeutungen für sich alleine nur einen minimalen Beitrag zur Erforschung des Durchbruchs beitragen können, muss im Sinne der Cultural Studies auch der Umgang der RezipientInnen mit den kulturellen Gütern bestimmt werden. Fiske folgend möchte ich dazu die kulturellen Erzeugnisse der KonsumentInnen, die in dieser Analyse lediglich aus Aussagen der Fans in Form von Rezensionen bestehen, untersuchen.

Insgesamt lässt sich die vorgesehene Vorgangsweise als eine Variante des 1997 von du Gay (et al.) vorgeschlagenen »Circuit of Culture«-Ansatzes verstehen. In diesem Konzept wird bereits mit dem Fokus auf den Prozess der »Bedeutungsproduktion« die Production of Culture-Perspektive mit den Überlegungen der Cultural Studies kombiniert:

»[The] circuit of culture suggests that, in fact, meanings are produced at several different sites and circulated through several different processes and practices (the cultural circuit). [...] In other word, meaning is not simply sent from one autonomous sphere – production, say – and received in another autonomous sphere – consumption. Meaning-making functions less in terms of such a ›transmission‹ flow model, and more like the model of a dialogue. It is an ongoing process. It rarely ends at a preordained place. No doubt the producers of cultural goods and services wish it did and that they could permanently establish its boundaries!« (ebd. 10)

3 Fallstudie: Robbie Williams’ Durchbruch mit *Angels*

Die Narrative zu Robbie Williams’ Erfolg als Solokünstler stellen sich als besonders fruchtbar für eine Fallstudie über künstlerischen Durchbruch heraus. Hierzu gibt es zwei Erzählungen. In der einen ist zunächst vom Misserfolg des veröffentlichten Albums und dem absehbaren Karriereende die Rede, bis die offensichtlich unerwartete Rettung mit der Single *Angels* eintrifft, die nicht nur zu einem Erfolg wird, sondern auch den Absatz des Albums in die Höhe schießen lässt. Zu einem Mythos wird es, da besonders Williams in den unterschiedlichsten Statements und Interviews die Unsicherheit und Selbstzweifel betont, die durch den Albumflop entstehen und erst durch den offensichtlich überraschenden Singleerfolg überwunden werden (SZ Diskothek 2005). Im Gegensatz dazu betont gerade sein Management immer wieder, dass die Verkaufsentwicklung so geplant und erwartet wurde. Somit steht der Version von der *zufälligen Rettung* der Karriere durch ein »fantastisches« Lied, das noch dazu vom Glauben an einen fürsorglichen, schützenden Engel handelt, eine Geschichte gegenüber, die den Erfolg auf ein *nüchtern, kalkuliertes Handeln* von der Musikindustrie erzählt.

Zu diesen Erzählungen, die sich schlussendlich um den Startpunkt der erfolgreichen Karriere drehen, kommt hinzu, dass einzelne AutorInnen wie zum Beispiel Barabazon (2002: 51) den Erfolg mit *Angels* explizit als Durchbruch bestimmen.

Interessant ist auch, dass neben einem konkreten Ereignis, das als Durchbruch bezeichnet wird, nämlich die erfolgreiche Veröffentlichung der Single, deren Entwicklung zum Erfolg aber unklar ist, auch ein konkretes musikalisches »Objekt« – der Song *Angels*, der als Bezugspunkt für den Karrierestart gilt – besteht. Damit stellt sich die Frage, ob es die Qualität des Songs ist, die den Durchbruch erst ermöglicht. Um zu bestimmen, welche Faktoren einflussreich für Williams’ Erfolg sind, soll das Phänomen in der folgenden Fallstudie wie bereits angekündigt aus vier Blickwinkeln betrachtet werden: Über den Entstehungskontext und die Vermarktung des Produktes, die Vermittlung über die Medien, die Ausprägung der künstlerischen Artefakte und schließlich die Rezeption.

3.1 Entstehungsgeschichte – Produktion

Wie ist das Produkt entstanden? Wer ist wie an der Produktion und Vermarktung beteiligt? Welche strukturellen Bedingungen der Musikindustrie hatten Einfluss auf die Entstehung? Und wie wurden die Produkte (die Singleaukopplungen und das Album) auf den Markt gebracht?

Diesen Fragen möchte ich im folgenden Abschnitt nachgehen, wobei die Untersuchung sich weitgehend an der biografischen Entwicklung Williams' orientiert. Hierzu versuche ich über diverse schriftliche Quellen, wie autorisierte, aber auch nicht autorisierte Biografien oder mediale Berichterstattung aus Tageszeitungen und Fachzeitschriften der Musikindustrie sowie über andere mediale Ressourcen, wie Radio- und Fernsehinterviews, den Entstehungskontext zu rekonstruieren. Diese Untersuchung kann nur eine Annäherung an die realen Entwicklungen sein, da in den herangezogenen Quellen zum einen Interessen vertreten werden und zum anderen die Erzählungen teilweise ungenau bzw. verzerrt ausfallen und in Einzelfällen einander sogar widersprechen. Diese Probleme treten besonders bei den Biografien¹⁵ und Interviews auf, wobei einige Unstimmigkeiten durch Vergleiche mit anderen Quellen geklärt werden konnten.

Der anschließende Teil gliedert sich, abgesehen vom biografischen Abriss, nach organisationalen Bedingungen und Vorgehensweisen, die ich in der Reihenfolge, wie sie für Williams' Solokarriere wichtig werden, thematisiere. Einleitend soll jeweils ein kurzer Einblick in die allgemeine Funktionen und Aufgaben der betreffenden Institutionen, Positionen und Strategien aufgezeigt werden, um deren Einfluss auf Robbie Williams' Durchbruch besser verstehen zu können.

3.1.1 Robbie Williams: fragmentarische Biografie

Robbie Williams, am 13. Februar 1974 als Robert Peter Williams geboren, wächst in Tunstall, einem Stadtteil der mittenglischen Stadt Stoke-on-Trent auf. Am Ende der »Secondary School« verlässt er ohne Abschluss die Schule und wird etwas später im Alter von 16 Jahren für die Manchester Boyband Take That gecastet. (Scott 2003: 27ff)

Die Band, die von Manager Nigel Martin-Smith zusammengestellt wird, gilt als die »erste« Boyband der 90er-Jahre und soll als Vorbild für viele spätere ähnliche Frauen- und Männergruppen, wie die Spice Girls, die Back Street Boys, 'N Sync usw. dienen. (Barabazon 2002: 48) Ein wesentliches Element der Gruppe ist die fixe, aber minimalistische und somit leicht zu merkende Rollenzuschreibung zu den einzelnen Personen. Robbie Williams wird der Charakter des »frechen und fröhlichen Kerls« [cheeky,

¹⁵Besonders problematisch ist die unautorisierte Biografie von Paul Scott, »Angels and Demons« (2003), die viele Ungenauigkeiten aufweist. Gleichzeitig hat sich aber durch Vergleiche mit diversen Interviews gezeigt, dass die enthaltenen Informationen weitgehend bestätigt werden, weshalb ich in dieser Arbeit, mit Bedacht, auf dieses Buch zurückgreife. Besonders in Bezug auf wesentliche Details zum Beginn von Williams' Solokarriere ist es eine der wenigen verfügbaren Quellen.

cheery chappy] (ebd. 47) zugewiesen; eine Zuschreibung, die auch noch nach seiner Zeit bei der Band bestehen bleiben wird.

Musikalisch orientiert sich Take That vor allem an der elektronischen Tanzmusik der frühen 90er. Die Boyband, die zwischen 1990 und 1995 besteht und große Erfolge feiert, ist vor allem auf ein weibliches Publikum im Teenageralter zugeschnitten (ebd. 48). Um die HörerInnen bestmöglich zu erreichen, müssen die Bandmitglieder einen Verhaltenskodex einhalten. Diese vertraglich festgelegten »Anstandsregeln« reglementieren öffentlichkeitsbezogene Lebensbereiche der Sänger. Sie dienen zur Inszenierung eines idealisierten, makellosen Erscheinungsbildes, was bedeutet, dass nur ein entsprechend gepflegter Körper und ein regelkonformes Auftreten geduldet wird. Den Mitgliedern ist es untersagt, sich alkoholisiert oder unter Einfluss von Drogen in der Öffentlichkeit zu zeigen. Zudem wird auch in die Intimsphäre der Bandmitglieder eingegriffen: Um die Hoffnung der Fans hinsichtlich eines möglichen Verhältnisses mit dem angehimmelten Sänger aufrechtzuerhalten, sind die Mitglieder der Gruppe verpflichtet, jegliche Liebesbeziehungen vor den Medien geheimzuhalten. (Scott 2003: 55ff)

Im Gegensatz zu den anderen Gruppenmitgliedern hält sich Williams im Verlauf der Zeit weniger streng an die Verhaltenskodizes. Besonders sein zunehmender Alkohol- und Kokainkonsum erzeugt in der Band Konflikte, die schließlich zu Williams Ausschluss bzw. zu seinem Ausstieg bei Take That im Jahre 1995 führten. In diesem Zusammenhang steht auch der Auftritt auf dem Glastonbury Festival 1995, wo Williams zunächst hinter der Bühne mit den Bandmitgliedern von Oasis feiert und trinkt und sich im Anschluss offensichtlich betrunken auf der Bühne zeigt. Im Allgemeinen gilt dieses Ereignis als Auslöser für den Rauswurf bei Take That.

In den folgenden zwei Jahren fällt Williams neben den Rechtsstreitigkeiten mit seinem Management und seiner Plattenfirma besonders durch seine Eskapaden und Exzesse in der medialen Berichterstattung auf. Bis in die 2000er bleiben sein Alkoholismus und seine Drogensucht sowie Verhältnisse und Liebesaffären ein wichtiges Thema in der medialen Inszenierung von Williams. (vgl. Borgstedt 2008)

In seiner angestrebten Solokarriere ereignet sich zunächst nicht viel: In den ersten zwei Jahren nach dem Austritt aus der Band erscheint erst 1996 ein Cover des George Michael Songs *Freedom! '90*. Das im Herbst 1997 veröffentlichte Album *Life Thru a Lens* verkauft sich zuerst schleppend. Erst nach der Veröffentlichung der dritten Single *Angels* wird es zum Verkaufserfolg und erreicht sogar den ersten Platz in den britischen Charts.

Auch alle folgenden Alben schaffen diese Platzierung in England und in Kontinentaleuropa nimmt der Erfolg bis zur Jahrtausendwende kontinuierlich zu.

Künstlerische Entwicklungen

Williams wird bereits mit dem Erfolg seines ersten Albums und im weiteren Verlauf seiner Solokarriere als »Entertainer« mit guten gesanglichen Qualitäten und großem Potential als »Songwriter« wahrgenommen (siehe Kapitel Rezeption). Dementsprechend zeige ich an dieser Stelle - soweit Informationen vorhanden sind – dafür relevante Aspekte aus seiner Biografie auf.

Williams' Talent als Entertainer wird immer wieder in Bezug zur unterhaltenden Tätigkeit seines Vaters Pete, der unter dem Künstlernamen Pete Conway arbeitet, gesetzt. Dieser nimmt nach der Trennung von seiner Frau Jeanette Williams seine frühere Tätigkeit als »Stand Up Comedian« wieder auf. Robbie Williams soll in der Zeit, die er in der Kindheit und Jugend bei seinem Vater verbracht hat, immer wieder dessen Show angesehen haben. Zudem lernt er dort auch andere Unterhalter kennen, deren Auftritte er ebenfalls verfolgt (Scott 2003: 30). Abgesehen von dieser Inspiration wird in der unautorisierten Biografie von Scott besonders auf Williams' Theatererfahrungen hingewiesen. So soll er in der Kindheit und Jugend in mehreren Theaterstücken von Laiengruppen in der Region mitgespielt und Tanzunterricht erhalten haben (ebd. 31). Zudem wird Williams in der Schulzeit als Spaßvogel der Klasse beschrieben (ebd. 34).

Zu einer gesanglichen Ausbildung gibt es keine konkreten Angaben. Vereinzelt wird beschrieben, dass Williams vor seiner Karriere bei Take That singend in der Öffentlichkeit aufgetreten sei. Weder vor seiner Solokarriere noch während seiner Zeit bei Take That hat er nach eigenen Angaben eine Gesangsausbildung erhalten. (TV Hits 1997)

Williams' »Songwriting« ist eine jüngere Entwicklung. Erste Gedichte soll er während seiner Zeit bei Take That verfasst und dem Management übermittelt haben. Dass diese Texte qualitativ hochwertig waren, wird allerdings erst nach dem Ausstieg von Robbie Williams erkannt (Scott 2003: 78). Im Verlauf seiner Solokarriere verfasst er fast alle Liedtexte selbst. Aber auch im musikalischen Schaffensprozess ist er aktiv beteiligt, denn für die von ihm verfassten Texte hat er häufig auch Ideen für eine Melodie, welche er im Verlauf seiner Karriere mit verschiedenen Schreibpartnern realisiert (siehe Unterkapitel Schaffensprozess).

3.1.2 LABEL

Unter einem Label ist im Allgemeinen eine musikwirtschaftliche Organisation oder Teilorganisationen zu verstehen, die musikalische Aufnahmen produziert und vermarktet. Wie später im Detail besprochen wird, bestehen große Tonträgerproduzenten, die so genannten »Majorlabels« (Universal, Sony, Warner), aus mehreren Sublabels, die häufig einen bestimmten Teil der Musikbranche weitgehend selbstständig bedienen und damit Markencharakter erhalten (Gebesmaier 2008: 16).

Labels haben zweierlei Funktionen: Zum einen nehmen sie KünstlerInnen unter Vertrag. Für die MusikerInnen stellt dies einen ökonomisch relevanten Schritt dar, denn mit dem Kontrakt geht in der Regel die Auszahlung eines Vorschusses einher und darüber hinaus werden im Vertrag unter anderem auch Tantiemenanteile festgelegt. Das Unternehmen wiederum sichert sich über die Vereinbarung Vermarktungs- und Vertriebsrechte und bindet – mitunter über festgelegten Produktionsverpflichtungen – die KünstlerIn an die Plattenfirma.

Zum anderen vermarkten und vertreiben diese Unternehmen die KünstlerIn und sind somit wesentlich an der Marktpositionierung und damit auch an der Image-Bildung beteiligt. Je nach Ausrichtung der Firma kann auch die Produktion und somit die musikalische Beratung und Entwicklung eines künstlerischen Acts in ihrem Aufgabenbereich liegen. (Gebesmair 2008: 123ff)

Für Robbie Williams ist die Loslösung von seinem bisherigen Label und die Vertragsunterzeichnung bei dem Sublabel Chrysalis Records, das zum EMI-Konzern gehört, ein erster wichtiger Schritt auf dem Weg in die Solokarriere.

Als Mitglied von Take That steht Williams bei RCA-Records, das zu dieser Zeit ein Sublabel der Bertelsmanngruppe (BMG) ist, unter Vertrag. Diese Bindung bleibt auch nach seinem Ausstieg aufrecht, wobei dieser Umstand von Williams und seinem Management aus mehreren Gründen als Nachteil angesehen wird. Aus ihrer Sicht besteht ein Interessenskonflikt innerhalb der Plattenfirma, denn dieses Unternehmen soll nun neben Take That das mit ihnen in Konflikt und Konkurrenz stehende Ex-Mitglied Robbie Williams betreuen, vertreten und vermarkten. Konkret wird dieses Problem unter anderem an dem Konflikt zwischen Williams und seinem Ex-Manager Martin-Smith, der auch in der Öffentlichkeit ausgetragen wird und auf ebendieser paradoxe Situation beruht, dass zwei inkongruente Positionen von ein und derselben Plattenfirma vertreten werden sollen. Hinzu kommt, dass Williams und sein neues Management befürchten, dass die Plattenfirma weiterhin versuchen wird, das angestammte Publikum zu bedienen, während Williams die Boyband-Vergangenheit abstreifen möchte. Durch einen Wechsel zu einem anderen Label würde sich ihrer Meinung nach ein musikalischer Wandel sowie der Aufbau eines neuen Images hin zu einem »gereiften eigenständigen Sänger« einfacher realisieren lassen. Schließlich erwarten sie auch, dass Williams' Solokarriere bei RCA nicht unbedingt an oberster Stelle stehen wird (Scott 2003: 89). Aus diesen Gründen wird unmittelbar nach Williams' Ausstieg bereits die Vertragsauflösung mit der Plattenfirma angestrebt.

Besonders der letzte Punkt scheint sich nach dem Ende von Take That im Februar 1996 zu bestätigen, denn Gary Barlow und Mark Owen schlagen in weiterer Folge eine Laufbahn als Solosänger ein. Dieser Umstand verschlechtert Robbie Williams' Position, der bis dahin noch keinen Song eingespielt hat, da nun drei vielversprechende Sänger der Boyband zur selben Zeit bei dem selben Label ihre Solokarrieren starten. Für RCA-Records haben die beiden neu hinzugekommenen Sänger offensichtlich eine höhere

Priorität, denn wie Scott (2003: 105) berichtet, wird angeordnet, dass erst nach Erscheinen einer Platte von Barlow und Owen eine Single von Williams veröffentlicht werden soll.

Der erste Versuch aus dem Vertrag auszusteigen, scheitert Anfang 1996 an einem Rechtsstreit mit RCA/BMG. Mit einer Klage will Robbie Williams geltend machen, dass ihn das Management aus der Boyband hinausgeworfen habe und somit sein Ausstieg nicht freiwillig geschehen sei, sondern seine Kündigung erzwungen wurde (ebd. 91). Zusätzlich kritisieren seine Anwälte, dass Williams nur um eine viel zu hohe Summe aus seinem Vertrag herausgekauft werden könne. In einer außergerichtlichen Einigung kommen die Parteien zunächst überein, dass Robbie weiterhin bei BMG unter Vertrag stehen soll (ebd. 100).

Trotz seiner musikalischen Abwesenheit seit dem Ausstieg bei Take That herrscht bei der Konkurrenz ein großes Interesse an seiner Verpflichtung. Hier spielen mehrere Faktoren hinein: Sowohl sein Bekanntheitsgrad, sein künstlerisches Potential, das bereits entwickelte Image sowie die existierende Fanbase (Parton 1999: 38). Darüber hinaus scheint auch die mediale Präsenz durch diverse Alkohol-, Drogen- und Frauengeschichten eine Rolle zu spielen.

Noch bevor der erste Rechtsstreit mit RCA-Records beendet ist, verhandelt Williams' Management bereits mit EMI und London Records (Scott 2003: 99). Auch von Virgin Records, Parlophone und Mercury ist bekannt, dass sie sich um eine Verpflichtung des jungen Sängers bemühten (ebd. 106).

Chrysalis Records - EMI

Im Juni 1996 wird die Verpflichtung Robbie Williams' durch Chrysalis Records (EMI) verkündet, wobei dies einige Wochen nach der Vertragsunterzeichnung geschieht. Im Vertrag wird die Realisierung von 4 Studioalben festgelegt (ie:music 2010: 27). Der Unterzeichnungswert liegt nach Scott (2003: 107) bei 1,5 Millionen britischen Pfund zuzüglich 800.000 Pfund, die zur Auflösung des vorangegangenen Vertrages an RCA/BMG gezahlt werden müssen. Dies wird als relativ hohe und riskante Investition beschrieben, denn seit Williams' Ausstieg bei Take That ist er musikalisch nicht mehr aufgefallen (Parton 1999: 38).

Federführend an dem Deal ist Jean-François Cécillon, der bis Anfang 1995 Chef des Sublabels Chrysalis Records und zwischen 1995 und 1998 – also zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung Geschäftsführer der *EMI Records Group U.K. & Ireland* ist. Wie er selbst sagt, hatte die Vertragsunterzeichnung für ihn persönliche Priorität (ie:music 2010: 24).

Unter Cécillons Führung befindet sich die EMI-Group zudem in einer Umbauphase und Neuausrichtung, denn die drei Sublabels Parlophone Records, EMI Records und Chrysalis Records sollen zu

gemischten bzw. offenen Plattenlabels (ohne Spezifizierung) mit Fokus auf die A&R¹⁶-Arbeit ausgebaut werden. Dieser Umstand ist im Kontext von Williams' Verpflichtung interessant, da er einerseits den besonderen Umgang mit dem Neuzugang erklären kann und andererseits einen Hinweis auf seine musikalische Positionierung gibt.

Exkurs: Sublabel - Chrysalis Records

Unter einem Sublabel ist eine Teilorganisation eines Majorlabels zu verstehen, die sich meist auf einen konkreten, abgegrenzten Bereich des Musikmarktes, etwa auf ein bestimmtes Genre, spezialisiert hat. Durch diese Eingrenzung verfügen Sublabels über ein hohes Fachwissen bzw. eine hohe Kompetenz in dem von ihnen bearbeiteten Marktsektor. Außerdem ist ihnen meist ein Markencharakter eingeschrieben, gerade weil sie durch ihren hohen Spezialisierungsgrad einen hohen Wiedererkennungswert generieren können. (Gangl 2009: 52)

Um den Zugang zu fehlenden Nischen und entsprechenden Kompetenzen zu sichern, ist eine übliche Praxis der großen Plattenfirmen, geeignete Independent-Labels zu übernehmen, die durch die anschließende Eingliederung als Sublabel weitergeführt werden. Neben Marktforschung zu den betreuten Musikstilen ist eine wesentliche Aufgabe dieser Teilorganisationen das Entdecken und Fördern von neuen vielversprechenden KünstlerInnen. Hier arbeiten die Sublabels weitgehend unabhängig, denn das Aufbauen und Betreuen der KünstlerInnen sowie die Selektion der Musik und das angestrebte Marketing liegen in ihrer Hand – wobei juristische und kaufmännische Belange durch das Major selbst erledigt werden. (ebd. 52) Cécillon beschreibt die Aufgabe seiner Sublabels 1997 folgendermaßen:

»Record labels are not here to make money, per se, in the U.K. I want them to sign the best artists. They break the artists in the U.K., then the machine will do the rest of the job [...]« (White 1997: 45)

Sublabels sind also »Marken« für die Majors, denn ihnen können bestimmte KünstlerInnen und somit ein Repertoire oder ein bestimmter Musikstil und im Weiteren eine »Labelphilosophie« zugeordnet werden. (Gangl 2009: 52)

Das 1969 gegründete Chrysalis Records ist in den 1980ern ein recht erfolgreiches Independentlabel, dass 1991 von EMI Music vollständig übernommen wird. Der Konzern führt Chrysalis Records nach starken Gewinneinbußen im September 1995 mit dem Cooltempo-Label zusammen und gliedert es der EMI-Gruppe ein (Clark-Meads et. al. 1995). Mit dieser Maßnahme entsteht ein relativ kleines ca. 15

¹⁶Artist and Repertoire: Dieser Begriff wird im Unterkapitel A&R Management erläutert.

Mitarbeiter umfassendes Sublabel. Obwohl unter der Führung von Cécillion eine Neuausrichtung im Sinne einer Verbreiterung und offenen Gestaltung des Labelsortiments, also der Abkehr von Segment-spezifizierung, begonnen wird, charakterisiert er Chrysalis Records 1997 noch als ein auf »mainstream adult«-Publikum ausgerichtetes Label. Somit kann angenommen werden, dass das Personal mit seinem Know-How erfolgreich einen erwachsenen, mitunter anspruchsvollen Markt bedient. Dies ist in Bezug auf Williams insofern interessant, als es seinem Anliegen, das Boyband-Image abzustreifen, entgegenkommt. In der Ausrichtung auf ein erwachsenes Publikum erhalten die Zuschreibungen, wie Authentizität der KünstlerIn und ihr musikalisches und performerisches Können, eine größere Aufmerksamkeit (White 1997: 45f).

Neben Robbie Williams stehen im Jahr 1997 unter anderem Sinéad O'Connor, Mike Scott oder World Party bei Chrysalis unter Vertrag: Alles MusikerInnen, die dem »adulten Mainstream-Pop« zugeordnet werden können (ebd. 45f).

Ob Williams in Hinblick auf seine zukünftige Ausrichtung bei Chrysalis unter Vertrag genommen wird oder lediglich aufgrund Cécillons Willen, kann aber nicht eindeutig beantwortet werden.

3.1.3 A&R-Management

Robbie Williams landet durch die Verpflichtung von Chrysalis bei einem Sublabel, das sich fast ausschließlich dem A&R-Management widmet. A&R ist eine Abkürzung für »Artist and Repertoire« und bezeichnet den »kreativen Produktionsprozess« in der Musikwirtschaft (Engh 2009: 294). Aufgaben, die in den A&R-Bereich fallen, sind das »Entdecken«, Aufbauen und Etablieren einer KünstlerIn oder Gruppe, wobei die Kernbereiche der Arbeit in der Gestaltung des musikalischen Repertoires sowie dem Aufbau und der Pflege eines Images liegen. In der A&R-Arbeit werden die Entscheidungsprozesse und damit die politische Linie eines Labels sichtbar. Über sie findet der direkte Kontakt mit der MusikerIn statt und sie stellt einen wichtigen Faktor in der Gestaltung und Entwicklung einer KünstlerIn oder eines künstlerischen Produktes dar (Gebesmair 2008: 124).

Die Auswahl einer KünstlerIn durch eine A&R-ManagerIn wird generell als ein pragmatischer Vorgang beschrieben, bei dem Erfahrung, aber auch Intuition und Bauchgefühl eine wesentliche Rolle spielen (Engh 2009a: 100).

Dies lässt sich auch auf Robbie Williams' Verpflichtung durch Jean-François Cécillon erkennen, denn nach seiner Angabe spielten musikalische Erwartungen kaum eine Rolle. Ihn überzeugt Williams' Auftreten; seine Inszenierung beim ersten Treffen in seinem Büro. Auf einem Couchtisch stehend soll er selbst geschriebene Gedichte äußerst überzeugend vorgetragen haben (ie:music 2010: 25). Diese Aussage weist ein weiteres Mal auf Williams' Fähigkeiten in Sachen Selbstinszenierung und Unterhaltung hin.

Aufgrund der relativ langen musikalischen Abwesenheit von mehr als einem Jahr ist der Plan, Robbie Williams so schnell wie möglich wieder als Künstler in Erinnerung zu rufen. Auf Betreiben Cécillons wird innerhalb kürzester Zeit die Single *Freedom* aufgenommen, die circa einen Monat nach der Verpflichtung im Juli 1996 auf dem Markt erscheint (Parton 1999: 40). Die Wahl auf das Lied fällt vor allem aufgrund des passenden Textes, denn schon allein der Titel – »Freiheit« – weist auf die positiv bewertete Trennung von Take That und damit verbunden auf die von Williams stark thematisierte Einschränkung seines Lebens durch seine Boyband-Mitgliedschaft hin. Auch der im Text angesprochene beabsichtigte Wandel kann auf Williams' Situation umgelegt werden. Darüber hinaus wird über diesen Song auf George Michael verwiesen, der, nachdem er seine Band Wham! verlassen hat, eine erfolgreiche Solokarriere startete.

Williams dürfte sich zu Beginn mit dem von Stephn Hague produzierten Lied nicht sonderlich identifiziert haben. So wird immer wieder darauf verwiesen, dass es Cécillons Idee war, genau dieses Lied als erste Single zu veröffentlichen (Parton 1999: 40). Darüber hinaus singt Williams zumindest auf seiner ersten Tour dieses Lied nicht, obwohl es mit Platz 2 relativ erfolgreich in den englischen Charts ankommt.

In weiterer Folge übernimmt Chris Briggs die persönliche A&R-Betreuung von Williams, wobei Cécillon weiterhin über das Vorgehen informiert wird und in folgenden Entscheidungen involviert bleibt (ie:music 2010: 30). Briggs gilt als ein erfahrener Mann in der Branche, arbeitet er doch schon seit 1974 in diesem Bereich. Bevor er seine Tätigkeit bei Chrysalis Records beginnt, ist er schon bei mehreren anderen Labels tätig, wodurch er nicht nur über einen einschlägigen Wissensvorrat, sondern auch über umfangreiche Kontakte verfügt.

Als Schnittstelle zwischen Künstler und Unternehmen muss Briggs einerseits professionell, also im Sinne der Organisation agieren und andererseits ein gewisses persönliches Verhältnis zum Künstler schaffen und pflegen.

Um Williams' Solokarriere aufzubauen, führt Briggs besonders am Anfang Gespräche mit ihm, in denen musikalische Vorlieben ausgetauscht sowie Erwartungen und Vorstellungen gesammelt werden. Nach Briggs Angaben hat Robbie Williams zu Beginn aber noch keine klare Vorstellung, in welche Richtung sich seine Solo-Karriere entwickeln soll. Wichtiger Orientierungspunkt ist deshalb Williams' Absicht, etwas Eigenes schaffen zu wollen, weshalb er nicht mit beliebigen, ständig wechselnden Songwritern zusammenarbeiten möchte (ebd. 30). Konkrete Hinweise für die mögliche Entwicklungsrichtung liefern ein »exercise book«, in dem Williams seine Liedtexte niedergeschrieben hat, sowie das Vorsingen von Songteilen bzw. Ideen für die Melodieführung.

Aufgrund dieser Erwartungen wird nicht nach einem Produzenten Ausschau gehalten, der Williams mit fertigen Liedern versorgt und ihn auf eine Rolle als Performer reduziert. Vielmehr soll ein Musiker gefunden werden, der mit Williams zusammenarbeitet und in der Lage ist, die bereits existierenden

Liedideen umzusetzen (ebd. 30).

Die Suche nach dem geeigneten Musiker beschreibt Briggs als einen mitunter zufälligen Prozess, da auf Basis der Einschätzung des A&R-Manager mögliche PartnerInnen für die jeweilige KünstlerIn zusammengetragen werden, mit denen dann vor Ort eine Zusammenarbeit ausprobiert wird. Die Kooperationen soll nach Briggs' Auffassung nicht erzwungen werden.

Eine erste, aber wenig erfolgreiche Zusammenarbeit, aus der auch die Single *Old Before I Die* hervorgeht, ist das Aufeinandertreffen mit den »Hitproduzenten« Desmond Childs und Eric Bazilian (Parton 1999: 44). Die Idee für diese Kooperation geht jedoch von Cécillion aus und wird von Briggs lediglich begleitet und durchgeführt. Der A&R-Manager schätzt sie im Vorfeld als ungeeignet ein und auch Robbie Williams wird als wenig überzeugt von dieser Idee beschrieben. Die in Desmond Childs Studio in Miami durchgeführte Koproduktion wird nach der Aufnahme von zwei Liedern abgebrochen. Sie scheitert laut Parton aufgrund der Überprofessionalität bei der Erarbeitung der Musik und an den soziokulturellen Differenzen. Robbie Williams soll die Unterschiede so beschrieben haben:

»[...] Desmond ist ein netter Kerl, ein wunderbarer Mensch. Aber ich bin in Stoke-on-Trent aufgewachsen, bin in Pubs gegangen und habe folglich ganz andere Lebensansichten als einer, der sein ganzes Leben in Miami verbracht hat, um Songs für Jon Bon Jovi zu schreiben [...]« (ebd. 46)

Auf die Zusammenarbeit zwischen Briggs und Williams wirkt sich der Aufenthalt positiv aus, denn durch das regelmäßige Treffen lernen sie sich besser kennen, wodurch ein Vertrauensverhältnis entsteht. Für die personenbezogene A&R-Managementtätigkeit ist ein solches Verhältnis von Vorteil, denn es gilt als förderlich für den erfolgreichen Aufbau einer KünstlerIn. Dass im Verlauf der Zeit ein tiefes Vertrauen zwischen den beiden geschaffen wird, bekräftigt Williams später. So soll Briggs die erste Person gewesen sein, die ein Verständnis für seine Drogenabhängigkeit entgegengebracht habe (ebd. 39). Zudem schreibt ihm Williams zu, derjenige gewesen zu sein, der ihm geholfen habe, sein Misstrauen anderen gegenüber, das seit seiner Karriere bei »Take That« entstanden sei, abzubauen und das angeschlagene Selbstwertgefühl wieder zu rehabilitieren. (ebd. 40ff)

Neben Desmond Childs kommt es auch zur Zusammenarbeit mit mehreren anderen Musikern, bei denen weitere Lieder entstanden. Allerdings wird von diesen lediglich der Song *Clean* als geeignet für das erste Album erachtet. Insgesamt bleiben die Versuche mit den verschiedenen Künstlern jedoch erfolglos, da Williams sich auf keinen von ihnen einlassen will (Parton 1999: 52).

3.1.4 Künstlermanagement (Manager)

KünstlermanagerInnen sind Personen, die KünstlerInnen betreuen und nach außen hin vertreten. Sie übernehmen die Kommunikation sowie organisatorische und geschäftliche Angelegenheiten, sodass sich die KünstlerIn weitestgehend mit ihrer kreativen Tätigkeit befassen kann (vgl. Engh 2009a: 102). Ein wesentlicher Teil der Management-Arbeit ist der Aufbau und die Vermarktung der KünstlerIn, wodurch ManagerInnen besonders in Entscheidungsprozesse diverser Produktionen involviert sind. Neben der Begleitung von Studioarbeit fallen hier die Organisation von Konzerten und Tourneen hinein, ebenso wie der Artwork-Bereich und sonstige visuelle Aufmachung (Gottschalk 2003: 452ff).

Das KünstlerInnenmanagement koordiniert und strukturiert nicht nur die Karriere der musikschaaffenden Person, sondern kümmert sich ebenfalls um die Verwertung der künstlerischen Produkte wie auch um die zukünftige Entwicklung. Meist handelt es zudem die Verträge mit Plattenfirmen und Verlagen aus. Dementsprechend bedeutend ist die Imagepositionierung und Pflege, die durch die Betreuung gefördert wird. (ebd. 458ff) Wenn das Management die persönlichen Interessen der KünstlerIn vertritt, ist es essenziell, dass das persönliche Verhältnis zwischen den beiden Parteien stimmt (ebd. 452).

Robbie Williams steht seit seinem Karrierebeginn durchgehend unter der Betreuung eines Künstlermanagements, was in der Musikbranche nicht unbedingt üblich ist. Dies beginnt bei Take That, wo er durch den Manager Nigel Martin-Smith verpflichtet und entsprechend inszeniert wird (siehe dazu Kapitel: Biographie). Die strenge Organisation und Durchchoreographierung der Band reduziert die Akteure fast ausschließlich auf ihre Performerleistung. Der Manager von Take That bemüht sich aber nicht nur um das Image, sondern organisiert auch Konzerte, positioniert sie am Markt und schafft es, die Gruppe und damit alle Mitglieder beim Label RCA unter Vertrag zu bekommen.

Robbie Williams deutet im Nachhinein immer wieder an, dass die Einschränkungen und die künstliche Inszenierung ein wesentlicher Grund waren, warum er die Band verlassen hat (Parton 1999: 40).

Erste persönliche Manager:

Nachdem Robbie Williams 1995 bei Take That ausgestiegen ist, übernimmt auf Ansuchen von Williams' Mutter Kevin Kinsella, der Chef einer lokalen Plattenfirma, das Künstlermanagement (Scott 2003: 80f). Unter seiner Leitung wird die Auflösung des Vertrags mit RCA angestrebt, was aber nicht sofort gelingt. Die Betreuung geht soweit, dass Robbie Williams eine Zeit lang in der Wohnung des Managers einzieht. Nach Scotts Angaben will Williams zu dieser Zeit auch erste eigene Aufnahmen im Studio seines Managers einspielen. Kinsella lehnt dies jedoch ab, da er seine bereits existierende Aufnahmen als ziemlich schlecht einstuft (ebd. 89). Aufgrund der Differenzen strebt Kinsella bereits ein halbes Jahr später einen Klientenwechsel an (ebd. 95).

Der folgende Manager Tim Abbott betreut Robbie Williams von Dezember 1995 bis Oktober 1996. Abbott ist ein Bekannter aus dem Oasis-Umfeld, den Williams zum ersten Mal bei seinem berühmten Auftritt am Glastonbury Festival im Juni 1995 getroffen hat. Williams entscheidet sich für ihn, obwohl Abbott bis dahin noch keinen bekannten Künstler gemanagt hat. Scott begründet diese Wahl mit der gegenseitigen Sympathie und der geteilten Begeisterung für Oasis. (ebd. 96)

Als neuer Manager führt Abbott die Verhandlungen um die Vertragsauflösung erfolgreich fort und bringt Robbie Williams bei Chrysalis Records unter. Abgesehen davon wird das Betreuungsverhältnis als eher unzureichend beschrieben, denn auf die Vorstellungen und Ziele seines Klienten geht er kaum ein. Vielmehr soll er sich an den Vorgaben und Ideen der Plattenfirma orientiert haben und Williams zum Beispiel dazu gedrängt haben, bei der von Chrysalis Records arrangierten Zusammenarbeit mit Desmond Childs zuzustimmen. (Parton 1999: 46)

Insgesamt kommt die persönliche Betreuung in diesem Management-Künstler Verhältnis zu kurz, was dazu führt, dass der A&R-Manager Chris Briggs, wie bereits oben ausgeführt, diese Lücke füllt und zu einer wesentlichen Bezugsperson wird.

Nicht nur das Betreuungsverhältnis von Seiten des Managements ist problematisch, auch Williams selbst wird als ein schwieriger Klient beschrieben. Es werden ihm fehlendes Verantwortungsbewusstsein und ein exzessiver Alkohol- und Drogenkonsum nachgesagt, wofür sein Manager teilweise sogar finanziell aufkommen müssen. Das und die sich verschlechternde Beziehung zwischen Williams und den Gallagher-Brüdern von Oasis, wodurch Abbott zwischen die Fronten gerät, führt schließlich zu einer Beendigung des Betreuungsverhältnisses im Oktober 1996. Einen Monat später wird er bei ie:music unter Vertrag genommen, wo er bis heute betreut wird (Scott 2003: 120ff).

3.1.4.1 ie:music

Der Künstlermanagementbetrieb ie:music geht aus der Zusammenarbeit von David Enthoven und Tim Clark hervor, die das Unternehmen 1994 gründen. Neben Robbie Williams stehen oder standen unter anderem Bryan Ferry, Duffy, Massive Attack unter ihrer Betreuung. Die beiden Manager sind seit den 1960er Jahren in der Musikbranche tätig und haben in den unterschiedlichsten Tätigkeitsbereichen gearbeitet.

David Enthoven arbeitet zunächst als Roadie, bevor er beginnt, einzelne Bands zu managen. Eine der ersten bekannten Gruppen, die er betreut, ist King Crimson, die er 1968 beim Label Island Records unterbringt. Gemeinsam mit John Gaydon gründet er 1970 das KünstlerInnenmanagement-Unternehmen und Independentlabel EG Records, das unter anderem die Bands Roxy Music, T. Rex oder auch den Musiker Bryan Ferry managt (McCrum 2003: 19; Parton 1999: 48).

Tim Clark beginnt als Musikhändler von Ska-Musik, bevor er in der Musikindustrie tätig wird. Seit

Ende 1964 ist er bei Island Records angestellt und dort unter anderem für die Bereiche Artwork und Management zuständig. Später steigt er zum geschäftsführenden Direktor des Labels auf und arbeitet im Verlauf der Zeit unter anderem mit Bob Marley, Cat Stevens, Steve Winwood, und Jethro Tull zusammen (McCrum 2003: 115; Throne 2011).

Clark und Enthoven kennen sich aus dieser Zeit, denn Enthovens Label EG Music hat einige ihrer Bands wie Roxy Music oder Emerson, Lake and Palmer bei Island Records (Clarks Arbeitsplatz) untergebracht, woraus eine intensive Zusammenarbeit der beiden Unternehmen resultiert.

Durch hohen Alkoholkonsum und Drogenabhängigkeit verliert Enthoven 1977 seinen Job beim Label. Erst nach einer Entziehungskur Ende der 1980er beginnt er wieder als Künstlermanager mit *The Grid* zu arbeiten und in weiterer Folge wird die Zusammenarbeit mit Bryan Ferry revitalisiert (McCrum 2003: 102f). Clark trifft im Zuge seiner Recherchearbeit für ein Buch über Islands Records 1991 wieder auf Enthoven. Aufgrund der Umstände – Enthoven sucht einen Mitmieter, Clark ein Büro – ergibt sich eine Bürogemeinschaft, aus der das Unternehmens ie:music hervorgeht. (Throne 2011).

Obwohl ursprünglich keine Zusammenarbeit geplant ist, kommt es mit der Zeit zu einer Kooperation. Zunächst arbeiten sie gemeinsam für Voices Of Kwahn und Brian Eno und im Jahr 1994 gründen sie ihre Firma ie:music. Um diese Zeit (1994 oder 1995) werden sie von Virgin Records beauftragt, den noch jungen und eher unerfahrenen Manager Marc Picken bei der Betreuung von Massive Attack zu unterstützen. Durch ihre Mithilfe wird die Triphop-Band in Europa äußerst erfolgreich. Später engagieren sie sich beim Aufbau des Massive-Attack-Labels Melankolic und starten das Management des von Melankolic verpflichteten Reggae-Sängers Horace Andy (ie:music 2012).

Ende 1996 endet die Arbeit mit Massive Attack und das ie:music-Management ist aufgrund der finanziell prekären Lage auf der Suche nach einer neuen Verpflichtungsmöglichkeit.

Wie aus den kurzen biografischen Abrissen zu den ie:music-Managern erkennbar wird, sind die beiden in vielen wesentlichen Bereichen der Musikindustrie tätig gewesen, lediglich als Künstler oder Produzenten haben sie keine Erfahrung gesammelt. So besitzen sie Wissen über Liveauftritte und Touren, Musikverkauf im Einzelhandel, KünstlerInnenbetreuung und die Arbeitsweisen in einer Plattenfirma.

Ihre Herangehensweise bei der Arbeit mit KünstlerInnen orientiert sich nach eigenen Angaben an Produktionsprinzipien der 60er Jahre. Aus ihrer Sicht ist es wesentlich, der KünstlerIn *Macht* in der Selbstverwirklichung zuzugestehen. Sie verstehen sich als Unterstützer bzw. »Enabler«, deren Aufgabe es ist, der MusikerIn beim Erreichen von angestrebten Zielen zu helfen (ie:music 2010: 9). Ihnen ist dabei wichtig, dass ihre MusikerInnen klare Vorstellung haben, was sie machen wollen, wobei vorausgesetzt wird, dass sie in ihrer künstlerischen Tätigkeit auf eigenen Beinen stehen. Als Manager halten sie sich weitgehend aus dem künstlerischen Schaffensprozess heraus und lehnen es deshalb ab, die InterpretIn musikalisch erst aufzubauen und somit erschaffen zu müssen (ebd. 9).

Im Übrigen verstehen sie sich nur als *einen Teil* der personenbezogenen Betreuung. Hinzu kommt aus ihrer Sicht die Rechtsvertretung und die Steuerberatung, die aufgrund des notwendigen Vertrauens von der KünstlerIn selbst gewählt wird. In diesem Dreiergespann wird versucht, die beste Betreuung zu ermöglichen (ebd. 11).

Williams und ie:music

In der Verpflichtung und Betreuung von Williams' durch ie:music lassen sich einige Punkte finden, die sich in verschiedenen Bereichen des Durchbruchs widerspiegeln. So kann hier etwa die Relevanz von Netzwerken und die Bedeutung von Kooperationen aufgezeigt werden. Auffallend ist auch, dass wesentliche Merkmale, die Williams' späteres Image prägen, ausschlaggebend zur Verpflichtung bei ie:music zu sein scheinen.

Nachdem sich Williams vom vorangegangenen Manager Abbott getrennt hat, wird auf Initiative seiner Mutter sein Steuerberater Richard Harvey beauftragten, eine Liste mit möglichen Managern aufzustellen. Er gilt als gut vernetzt in der Musikbranche und betreut unter anderem auch Bryan Ferry. Über diese Verbindung kennt er ie:music, die er neben mehreren anderen empfiehlt (Parton 1999: 47). Hinzu kommt, wie Enthoven berichtet, dass der Musiker Robert »3D« Del Naja von Massive Attack, mit dem Williams zumindest an einem Abend unterwegs ist, die Arbeit der beiden Manager lobt und Williams nahelegt, diese aufzusuchen (ie:music 2010: 8). Nach diesen Empfehlungen soll Robbie Williams den Kontakt zu ie:music gesucht haben, mit denen zunächst ein erstes Treffen arrangiert wird.

Bei dieser Besprechung steht das gegenseitige Kennenlernen und der Austausch von Vorstellungen im Mittelpunkt. Clark und Enthoven, die bis dahin noch nicht mit Musikern aus einer Boyband zu tun hatte, zeigen ein Interesse an dem potentiellen Klienten, obwohl ihre Skepsis zunächst groß bleibt. Ihnen wird nicht ganz klar, wie ernst sie Williams Ausführungen – zum Beispiel, dass er ein großer Fan der Indiemusik und hier besonders des Britpop sei – nehmen können. Hinzu kommt, dass Williams aufgrund von fehlenden klaren Zielen und schwer abschätzbaren künstlerischen Tätigkeiten zunächst nicht geeignet für ihre Managementarbeit zu sein scheint. Da die Manager sehr konkrete Vorstellungen von und Erwartungen an mögliche KlientInnen haben, erklären sie Williams schon beim ersten Treffen ausführlich ihren Tätigkeitsbereich und die Unternehmensphilosophie. Aufgrund ihrer Unsicherheit empfehlen sie ihm zunächst auch mit anderen möglichen ManagerInnen Kontakt aufzunehmen (ebd. 8ff).

Trotz der Skepsis hinterlässt Williams schon zu diesem Zeitpunkt einen bleibenden Eindruck. Obwohl sein Erscheinungsbild als etwas mitgenommen von der vorangegangenen Nacht beschrieben wird, soll er von Anfang an ein so besonderes Auftreten und eine persönliche Ausstrahlung gehabt haben, dass das Interesse bei den Managern geweckt wird. Dabei ist es seine unterhaltende und einnehmende Art,

die den beiden ins Auge sticht (ebd. 9f). Es wird ein weiteres Treffen vereinbart, in dem Williams seine künstlerischen Tätigkeiten ausführen soll.

Die Erzählung über das zweite Meeting mutet beinahe schon legendenhaft an, da die Genialität der texterischen Fähigkeiten von Williams sehr stark betont wird:

Zunächst spielt Williams den beiden Manager einige seiner Lieder vor, die er in Zusammenarbeit mit Owen Morris geschrieben hat. Die Manager kommen unabhängig voneinander zu der Einsicht, dass die Lieder nicht sonderlich überzeugen. Obwohl sie sich darüber nicht austauschen, soll Robbie Williams die Situation entsprechend eingeschätzt haben. Spontan bietet er seinen Hörern an, anstelle der Lieder ein paar seiner selbstgeschriebenen Gedichte vorzutragen. Clark und Enthoven, die diesem Vorschlag zustimmen, werden durch die aus ihrer Sicht humorvolle und selbstironische, aber auch aufrichtige und sentimentale Art der Texte überrascht. Mit seiner lyrischen Fähigkeit überzeugt Williams die beiden von seinem künstlerischen Potential. Außerdem hat er schon klare Vorstellungen zur musikalischen Umsetzung dieser Texte, die Clark und Enthoven als vielversprechend erscheinen. Die Manager kommen zum Schluss, dass nur noch eine geeignete Person gefunden werden muss, die in der Lage ist mit Robbie Williams zusammenzuarbeiten und die bei der Umsetzung der Ideen behilflich ist. (ie:music 2010: 10, Parton 1999: 49)

Bevor das Betreuungsverhältnis besiegelt wird, zeigt Williams als Moderator der MTV-European-Awards im November 1996 sein Können als Performer auf der Bühne. Wie Parton (1999: 49) berichtet, ist die Show von technischen und organisatorischen Problemen gekennzeichnet. Hinzu kommen die Werbepausen, die zur Ungeduld des Publikums beitragen. Durch sein spontanes Agieren, seinen Witz und seine Unbekümmertheit soll es Williams geschafft haben, die Stimmung nicht kippen zu lassen, sondern das Auditorium bei Laune zu halten.

Am Ende des Jahres 1996 kommt es dann schließlich zur Übernahme des Managements durch ie:music.

Betreuung durch ie:music

Wie der spätere EMI-Geschäftsführer Tony Wadsworth berichtet, sind Clark und Enthoven von Anfang an davon überzeugt, dass sie mit Robbie Williams einen großartigen und aussichtsreichen Musiker übernommen haben. Mit der Devise »think big and think long term« fließt ein wesentlicher Teil ihrer Arbeit in den Aufbau der Karriere und somit der Neuausrichtung und Vermarktung ihres Künstlers. Nicht der schnelle Erfolg mit einzelnen Single-Platzierungen wird angestrebt, sondern das auf lange Sicht erfolgreiche und gewinnbringende Etablieren des Künstlers am Musikmarkt. (ie:music 2010: 66) Anfangs stehen bei Williams' Betreuung zwei Punkte an oberster Stelle. Zum einen sind die Rechtsstreitigkeiten mit den vorangegangenen zwei Managern zu lösen – was auch gelingt. Zum anderen muss ein Musiker gefunden werden, mit dem sich Williams versteht und der ihm unter die Arme grei-

fen kann. Diese Suche geschieht in enger Zusammenarbeit mit dem A&R-Manager Briggs, der nicht nur bei der Auslotung möglicher Kompositionspartner beteiligt ist, sondern auch weiterhin beratend zur Seite steht und als Bindeglied zur Plattenfirma eine wichtige Rolle in Williams' Karriereentwicklung spielt.

Wenn im Nachhinein die erfolgreiche Suche nach dem geeigneten Musiker betrachtet wird, kommt – obwohl der Zufall eine wesentliche Rolle gespielt hat – der Vernetzung der drei Manager und ihrem Wissen über die Musikbranche eine große Bedeutung zu. Dass schließlich Guy Chambers als ein potentieller Partner vorgeschlagen wird, hängt unter anderem mit Paul Curran, dem damaligen Geschäftsführer bei BMG Music Publishing zusammen (ie:music 2010: 108). Curran, der ie:music aufgrund der Zusammenarbeit bei The Grid kennt, übermittelt den Managern Aufnahmen mehrerer bei ihm unter Vertrag stehender Musiker. Chambers, der sich unter den empfohlenen Songwritern befindet, ist kein Unbekannter für die Manager. Zum einen hat Tim Clark von ihm über seinen ehemaligen Vorgesetzten bei Island Records Dave Betteridge erfahren, da Chambers' Band The Lemon Trees bei seinem Label unter Vertrag steht. (ebd. 10) Zum anderen kennt Briggs Chambers bereits persönlich, denn als A&R-Manager hatte er mit der Band World Party, bei der Chambers Anfang der 90er spielte, zu tun. (ebd. 33) Musikalisch scheint er eine geeignete Person zu sein, da er Erfahrung im Songwriting besitzt und zudem immer Pop im britischen Kontext gemacht hat.

Ohne an dieser Stelle genauer auf die Zusammenarbeit einzugehen, soll hier nur festgestellt werden, dass sich Williams und Chambers gleich von Anfang an verstehen und innerhalb der ersten paar Treffen Williams' Debütalbum entsteht.

3.1.5 Künstlerischer Partner: Guy Chambers

Guy Chambers, 1963 geboren, stammt aus einer musikalischen Familie. Sein Vater ist zu dieser Zeit als Flötist bei der London Philharmonic tätig und seine Mutter arbeitet für Decca Records.

Chambers musikalische Laufbahn beginnt in seiner Kindheit, als er im Alter von fünf Jahren das Klavierspiel zu erlernen beginnt. Bereits drei Jahre später soll er erste Stücke geschrieben und mit zwölf sein erstes Streichquartett komponiert haben (McCrum 2003: 30). Es ist vor allem seine Mutter, die ihn auf seiner musikalischen Laufbahn unterstützt und ihn ermutigt, diverse Instrumente auszuprobieren. (Parton 1999a).

Chambers' Vater nimmt in den 1970ern eine Stelle bei der Liverpool Philharmonic an, weshalb die Familie, als Guy dreizehn ist, in die nordenglische Stadt übersiedelt. Der Umzug mag mit ein Grund dafür sein, dass Chambers sich intensiver mit der Musik der Beatles auseinandersetzt und neben dieser Band besonders John Lennon für ihn zu einem großen Idol wird (ebd.).

Inspiziert von einer Musikgruppe aus seiner Schule startet er mit vierzehn Jahren als Gitarrist gemeinsam mit seinem Bruder, der Schlagzeug spielt und einem Freund am Bass sein erstes Band-Projekt. Ein Jahr später beginnt er als Keyboarder bei der Gruppe Hambie and the Dance, die Virgin Records, als Guy Chambers sechzehn ist, unter Vertrag nimmt. Aufgrund des zunächst ausbleibenden Erfolges verlässt Chambers 1981 die Band und beginnt auf Empfehlung des Vaters ein Kompositions- und Klavierstudium an der Guildhall School of Music in London (McCrum 2003: 31). An dieser Musikhochschule nützt er die Möglichkeit, sich mit der 16-Spuren Aufnahme auseinanderzusetzen. Dadurch sammelt er erste Erfahrung als Songwriter und Produzent, denn er verbringt viel Zeit im Tonstudio, nimmt einige Songs auf und experimentiert mit dem Abmischen. Unter anderem geht daraus die 12 Vinyl *Skin* der Gruppe The Burmoe Brothers hervor, die von Chambers geschrieben und produziert und von Marc Almond, einem Pionier der britischen New Wave-/Synthpop-Szene, eingesungen wird (McCrum 2001: 31; Parton 1999a).

Chambers gewinnt 1985 den jährlichen Kompositionspreis der Schule mit einem Stück für drei Blockflöten und beendet in diesem Jahr sein Studium. Ähnlich wie in der Studienzeit hält er sich zunächst mit Gelegenheitsjobs als Barpianist über Wasser. Im selben Jahr noch wird er aber für die Japantournee von Julian Cope und dessen Band The Teardrop Explodes als Keyboarder engagiert. (McCrum 2001: 31) Weitere Erfahrungen als Tourmusiker sammelt er durch die Anstellung ebenfalls als Keyboarder für die Band Waterboys. Chambers ersetzt dabei Karl Wallinger, der die Band am Ende der UK- und Nordamerika-Tour verlässt und sein eigenes Projekt World Party (1985) startet. 1986 folgt Chambers Karl Wallinger zu dessen Band und arbeitet die folgenden fünf Jahre mit ihm zusammen. Hier ist er nicht nur als Musiker tätig – wie am Album *Goodbye Jumbo* zu hören ist – sondern steuert dem 1993 erscheinenden erfolgreichen Album *Bang!* zwei Songs als Co-Writer bei (Artist Direct 2012). Außerdem betätigt er sich nebenbei weiterhin als Produzent und Arrangeur und nimmt unter anderem mit der Band Stress ein Album auf.

Aufgrund von Differenzen mit Karl Wallinger verlässt Chambers World Party und gründet 1993 seine eigene Band The Lemon Trees, in der er Gitarre spielt, singt und als Bandleader agiert. Im selben Jahr erscheint das erste und einzige Album *Open Book*, das sich am Markt aber nicht durchsetzen kann. Ein weiteres von ihnen eingespieltes Album wird nicht mehr veröffentlicht, da die Plattenfirma dieses für zu schlecht befindet. Nach zwei Jahren löst sich die Band wieder auf. Chambers führt den ausbleibenden Erfolg nicht auf die Musik, sondern auf die mangelnde Qualität seines Gesangs und sein fehlendes Charisma als Bandleader zurück (McCrum 2003: 31).

Obwohl er zwischen 1995 und Ende 1996 als Songschreiber für einige KünstlerInnen und als Studiomusiker arbeitet, ist seine finanzielle Lage angespannt, sodass er scheinbar auch mit dem Gedanken spielt, das Musiker-Dasein zurückzustellen und als Musiklehrer zu arbeiten. Als ein »rettender Strohhalm« wird die sich anbahnende Zusammenarbeit mit Robbie Williams in den Biographien be-

zeichnet, die Guy Chambers endlich zum Durchbruch als Songwriter und Produzent verhilft. (Parton 1999a)

Das Künstlerduo und der Schaffensprozess

Es sind einige Details über den Schreibprozess bekannt, was darauf zurückzuführen ist, dass es dem Management immer wichtig gewesen zu sein scheint, Williams als Songwriter darzustellen. Dies reduziert zunächst den Eindruck der Passivität des Künstlers, der nur noch das Material einsingt und aufführt, was ihm auf den Leib geschrieben wird. Im weiteren wirkt dieser Umstand auch förderlich im Authentifizierungsprozess. Es ist deshalb nicht überraschend, dass im Verlauf der Karriere immer wieder die Behauptung, Chambers habe die Musik alleine geschaffen, zurückgewiesen wird. Gleichzeitig ist aber auch Guy Chambers als Schreibpartner von Anfang an präsent. Dass die Zusammenarbeit auf Augenhöhe geschieht, spiegelt sich in Williams' Widmung auf dem Album *Sing When You're Winning* wider: »To Guy Chambers, who is as much Robbie as I am« (McCrum 2003: 30).

Um die Kooperation auszuprobieren werden für den 8. und 9. Jänner 1997 zwei Zusammenkünfte vereinbart. Die Treffen finden ohne Beteiligung des Managements oder sonstiger Personen in Chambers Wohnung statt, der in seinem Schlafzimmer ein kleines Studio eingerichtet hat. Er zeichnet in seinen Ausführungen ein Bild von einem »natürlichen« Entstehungsprozess und weniger von einem strategischen Handeln bei der Erarbeitung der Songs auf. So sollen die beiden unmittelbar nach dem Zusammentreffen mit dem Schreiben begonnen haben, ohne sich zuvor über musikalische oder karrierebezogene Wünsche und Ziele auszutauschen. Dabei wird die Einfachheit der Zusammenarbeit betont, wodurch ein augenfälliger Kontrast zu »durchproduzierter Plastikmusik« gesetzt wird. Auch in dieser Erzählung spiegelt sich die Betonung der Authentizität des künstlerischen Produkts von Williams und Chambers wider (ie:music 2010: 40f).

Ausgangspunkt der Lieder sind in ihrer gesamten Zusammenarbeit fast immer die von Williams geschriebenen »Lyrics« und seine Melodievorstellungen¹⁷. Damit gibt dieser die Richtung vor, wie das Lied klingen und sich entwickeln soll (Bell 1998). Chambers orientiert sich an der Melodie und entwickelt, auf der Gitarre oder am Klavier begleitend, weitgehend ohne weitere technische Unterstützung, einen »harmonischen Unterbau« (ie:music 2010: 42ff). Wenn es zu musikalischen »Hängern« kommt, greift Chambers unterstützend ein und bietet Williams Vorschläge an, wie sich das Stück weiterentwickeln könnte (Bell 1998). Auch in Bezug auf den Text macht er bei Problemen Wortvorschläge (Parton 1999: 68). Diese Arbeitsweise zeigt ein kooperatives Entwickeln der Lieder auf, bei dem Text, Melodie sowie Harmonie (durch die Wahl der Instrumente) im Vordergrund stehen.

¹⁷Eine Ausnahme stellt *Feel* dar: hier war die Musik schon vorbereitet (ie:music 2010: 42).

Dass die Zusammenarbeit gleich von Anfang an bestens funktioniert, wird durch ihre Produktivität belegt, denn in diesen beiden Tagen entsteht ein Großteil der Lieder, die auf dem ersten Album erscheinen. Je nach Quelle sollen neben *South of the Border* und *Angels* die Songs *Let Me Entertain You*, (ie:music 2010: 10) bzw. *Killing Me*, *Teenage Millionaire*, *Life Thru a Lens* und *Lazy Days* (Scott 2003: 131) entstanden sein.

Die restlichen Lieder des Albums, abgesehen von den beiden Stücken *Clean*¹⁸ und *Old Before I Die*, werden im Verlauf der folgenden eineinhalb Woche geschrieben, sodass Ende Jänner 1997 bereits das Material für das erste Album steht (ie:music 2010: 43)¹⁹

3.1.6 Managementplan

Um die Etablierung ihres Künstlers zu erreichen, erarbeiten die Manager von ie:music recht früh einen Managementplan, der das Vorgehen für die ersten 18 Monate strukturieren soll (Parton 1999: 51). Die darin festgelegten Ziele sind die *Produktion und Veröffentlichung eines Albums*, der *Aufbau eines Teams* sowie der Versuch, ein *neues Publikum* für Williams zu gewinnen. Aus der Literatur geht nicht hervor, ob der Managementplan schon direkt nach der Verpflichtung durch ie:music aufgestellt wird oder erst, nachdem Williams und Chambers erfolgreich zusammengearbeitet haben.

An der Ausarbeitung und vor allem an der Umsetzung des Managementplans ist auch Chris Briggs beteiligt, über den das Label Chrysalis Records vertreten ist. Gleichzeitig wird über das festgelegte strategische Vorgehen der Einfluss der Organisation zunächst ein wenig reduziert. Dies scheint notwendig, da der Plan ein etwas ungewohntes Vorgehen in der Künstlerentwicklung vorsieht, das nicht immer auf die Zustimmung des Label-Personals trifft.

Um den erhofften Erfolg zu erreichen, wird sehr kalkuliert vorgegangen. Von Beginn an dürfte auch finanziell einiges investiert worden sein, denn das Team setzt sich aus vielen Personen mit fundierter Berufserfahrung zusammen.

3.1.6.1 Albumproduktion

Unter Musikproduktion werden mehrere Schritte zusammengefasst, in denen aus Rohentwürfen durch Bearbeitung ein fertiges Produkt entsteht, das für den Markt bestimmt ist. Je nach Definition gilt schon das Erarbeiten des musikalischen Materials, also das Schreiben von Liedern als erster Schritt in diesem

¹⁸*Clean* entsteht in Deutschland während des Aufenthaltes zur Popkomm im August 1996 in Zusammenarbeit mit mehreren Musikern (<http://www.youtube.com/watch?v=yM96HixiTIE&feature=relmfu>).

¹⁹Nach Robbie Williams Angabe dauerte der Schreibprozess nur eine Woche (vgl. Heath 2006: 235) – Chambers gibt eineinhalb Wochen an (ie:music 2010: 43).

Prozess. Wesentliche Arbeitsbereiche der Musikproduktion sind das Arrangieren, die Aufnahme, das Mischen und das Mastern der Songs. Diese Arbeit findet weitgehend in Studios statt. (Katz et.al. 2009; Engh 2009a: 102)

Die Koordination und Durchführung dieser Arbeitsschritte unterliegt den ProduzentInnen, wobei diese selbst auch in den Bearbeitungsprozess involviert sind. Diese Aufgabe haben bei der Produktion des Album *Life Thru a Lens* sowie bei fast allen Singles, die 1997 erscheinen, Guy Chambers und Steve Power.

Ausgangspunkt des Engagements von Chambers als Produzent ist die Einschätzung von Clark und Enthoven, dass die einzige verwertbare Single aus der Zusammenarbeit mit Childs und Brazil, *Old Before I Die*, in der vorliegenden Aufnahme klanglich nicht zu Robbie Williams passt. Deshalb veranlassen sie die Überarbeitung dieses Songs, wobei nicht ganz klar ist, ob dies im Einverständnis mit Cécillon und somit mit dem Einverständnis des Labels geschieht, oder ob sie dies eigenmächtig in Absprache mit dem A&R-Manager Briggs einleiten (Parton 1999: 53). Chambers, der, wie zuvor erwähnt, seit seinem Studium an der Guildhall School bereits Erfahrung mit der Aufnahme und Produktion gesammelt hat, kommt eher zufällig zum Zug und soll sich an der Bearbeitung des Stücks versuchen. Die Überarbeitung des Songs überzeugt das Managementteam sowie den EMI-Geschäftsführer Cécillon, sodass Chambers mit der Produktion des Albums beauftragt wird.

Wesentlich bei der Neuaufnahme von *Old Before I Die* ist zudem der zur Unterstützung geholte Produzent Steve Power, den Chambers bereits seit langem kennt und mit dem er immer wieder gearbeitet hat.

Steve Power

Der in Liverpool aufgewachsene Steve Power, geboren 1960, ist Ende der 70er Jahre als Gitarrist und Keyboarder in der nordenglischen Stadt tätig und spielt unter anderem bei Hambi and the Dance. Nachdem er die Band verlässt, wird er durch den jungen Chambers ersetzt, wodurch sich die beiden kennenlernen.

Im Alter von 18 Jahren versucht er sich zunächst als Livemischer für einen Freund und in weiterer Folge beginnt er im Pink Museum Recording Studio in Liverpool als Toningenieur zu arbeiten (Bell 1998). Hier soll er unter anderem bei Demoaufnahmen von Frankie Goes to Hollywood und Dead or Alive mitgewirkt haben. Mitte 1983 zieht er nach London und beginnt in den Battery Studios zunächst als Toningenieur zu arbeiten. Neben der Tätigkeit als Techniker, unter anderem für Billy Oceans Erfolgsalbum *Love Zone*, mischt er Lieder wie Julian Cope's *Sunspots* oder *Wonderful Life* von Black. Ende der 1980er wird er als Musikproduzent tätig. Unter seiner Leitung entsteht unter anderem die erste Blur-Single *She's so High*, sowie Alben von A House und James. Seinen größten Erfolg als Produzent

schafft er 1996 mit Babylon Zoo's Single *Spaceman* – die zu diesem Zeitpunkt als die sich am schnellsten verkaufende Single gilt – und dem von ihm großteils produzierten Babybirds-Album *Ugly Beautiful* (Power 2012).

Arbeitsteilung: Guy Chambers - Steve Power

In der Arbeit als Produzenten ergänzen sich die beiden gut. Chambers, der aufgrund seiner Ausbildung über ein entsprechendes musikalisches Können verfügt, erledigt eher die künstlerisch-kreativen Aufgaben der Produktion, wie zum Beispiel die Zusammenstellung der MusikerInnen, sowie ihre Koordination während der Aufnahme und das Arrangement. Power kümmert sich zum einen um die Organisation des Produktionsprozesses und zum anderen um die technischen Aspekte der Aufnahme und der Verarbeitung, wie das Mischen und Mastern (Parton 1999: 74).

Die Aufnahmen für das Album finden im Matrix Maison Rouge Studio in London statt und dauern von Februar bis in den Sommer 1997. Die Musiker, die für die Aufnahmen engagiert werden, sind teilweise auch in Williams' Tourband zusehen. Zum anderen werden Studiomusiker rekrutiert, wobei Chambers hier auch auf seinen Bekanntenkreis zurückgreift. Dave Catlin-Birch, der als Bassist bei zwei Liedern zu hören ist, und Chris Sharrock kennen Chambers aus seiner Zeit bei World Party. Sharrock, der fast alle Schlagzeugparts auf dem Album einspielt, ist insofern nennenswert, da er 1998 zu Williams' Band stößt und für mehrere Jahre Williams' Liveschlagzeuger ist und später auch bei Oasis unter Vertrag stehen wird.

Insgesamt ist eine große Zahl an MusikerInnen an der Realisierung des Albums beteiligt. Neben den Instrumenten, die in der Bandbesetzung zu hören sind (Gitarre, Keyboard, Bass, Schlagzeug), kommen ein Orchester (London Session Orchestra), ein Bläserensemble, BackgroundsängerInnen sowie Percussions zum Einsatz (Williams 1997).

Wie Briggs berichtet, wird bei der Aufnahme der Lieder besonders darauf Wert gelegt, dass die Musik nicht überproduziert klingt, sondern auch live gut wiedergegeben werden kann. (Music Week 1997) Das Recording des Albums schreitet allerdings nur langsam voran, da Williams zu dieser Zeit – wenn überhaupt – lediglich für wenige Stunden konzentriert im Studio arbeitet. Mitunter versäumt er die Aufnahmesessions aufgrund von Pubbesuchen oder er erscheint betrunken im Studio. Das Management und auch die Produzenten setzen ihn deswegen aber dennoch nicht unter Druck, denn sie sind davon überzeugt, dass, um ein gutes Ergebnis zu erzielen, dem Künstler ein eigener Rhythmus zugestanden werden muss (Parton 1999: 70). Nach Williams' Angaben werden die Gesangsspuren für die letzten Tracks des Albums (*Lazy Days* und *Angels*) erst in der Woche vor seiner Entziehungskur im Juni 1997 – fast fünf Monate nach dem Beginn – eingesungen (Heath 2006: 165f).

Über die Arbeitsschritte des Aufnahmeprozesses selbst konnten keine Informationen zusammengetragen werden. Lediglich zu den Gesangsaufnahmen gibt es Hinweise. Aufgrund von Dynamikcharakteristika singt Williams immer den gesamten Song und nicht nur einzelne Teile des Liedes ein. Nur so kommt es aus der Sicht der Produzenten zu einem stimmigen Eindruck des Songs, der auf natürliche Weise zum Höhepunkt des Liedes führen soll (Parton 1999: 75). Zudem wird berichtet, dass Williams höchstens drei bis vier Aufnahmen von ein und demselben Lied einsingt. (Bell 1998)

Im Anschluss an die Aufnahmen wird das Album in den Battery Studios in London von Power gemischt und gemastert.

3.1.6.2 Aufbau des Teams

Unter der Leitung des ie:music-Managements entsteht im Verlauf des ersten Jahres ein Team, das nicht nur die Neuausrichtung umsetzt, sondern für längere Zeit mit Robbie Williams zusammenarbeitet. Neben dem Management selbst, das durch Clark, Enthoven und Williams' persönlicher Assistentin Gabby Chelmicka vertreten ist, bilden der A&R-Manager Briggs sowie Chambers und Power, die beide für den künstlerischen Bereich zuständig sind, den Kern der Unternehmung (Parton 1999: 57ff).

Hinzu kommen vor allem Personen, die die Umsetzung von Williams »öffentlicher Inszenierung« unterstützen. Dies betrifft unter anderem den künstlerischen Bereich als Liveact (die Band) und auf die Tour bezogene Tätigkeitsfelder.

Die Band wird in Hinblick auf die Performance in TV, Musikvideos und Liveauftritte zusammengestellt und kommt, wie bereits erwähnt, zum Teil auch schon bei den ersten Aufnahmen zum Einsatz. Bei der Zusammensetzung wird auf weitgehend unbekannte Musiker zurückgegriffen, für die die Arbeit mit Williams zum Sprungbrett ihrer Musikerkarriere werden wird.

Fil Eisler übernimmt in den ersten Jahren seiner Zusammenarbeit mit Williams die Bass-Parts und zum Teil den Background-Gesang in der Band. Sein eigentliches Instrument ist die Gitarre, an der er bereits lange Musikerfahrung hat. Seit dem Alter von acht Jahren beschäftigt er sich autodidaktisch mit diesem Instrument, wobei sich diese Auseinandersetzung seit der späteren Schulzeit intensiviert. Als Erwachsener spielt Eisler in diversen Bands, wie zum Beispiel der Prog-Rock Gruppe Nexus. Über einen Auftritt mit der Sängerin Zoë lernt er Guy Chambers kennen, für den beide als Session-MusikerInnen engagiert sind (McCrum 2003: 90f). Chambers vermittelt Eisler den Job als Studiomusiker für Aufnahmen zu Williams' Album, bei der er als Bassist den Song *South of the Boarder* einspielt. Aus dieser Zusammenarbeit resultiert dann auch das Engagement für die Williams Band.

Steve »Smily« Barnard ist nur für die erste Tour als Schlagzeuger von Williams tätig. Über seine Biografie und sein Engagement bei Williams' konnte im Zuge dieser Arbeit kaum etwas herausgefunden werden. Er ist jedenfalls bereits bei der Produktion der Songs *Old Before I Die* beteiligt, wobei er hier

als Sänger der Backingvocals genannt wird (Williams 1997). Zudem wird über ihn die Verbindung zu Williams Langzeitgitarrist Gary Nuttall hergestellt.

Gary Nuttall, der als Gitarrist und Sänger zur Band geholt wird, entwickelt sein Interesse für Musik im Alter von elf Jahren. Von Elvis inspiriert, beginnt er Gitarre zu lernen und ab seinem 18ten Lebensjahr spielt er mit verschiedenen Bands in diversen Pubs (McCrum 2003: 108). In der Band Face lernt er Steve Barnard kennen, über den der Kontakt zu Williams bzw. Chambers zustande kommt. Nach einer Probesession und einem am folgenden Tag stattfindenden Konzert von Face, auf das Barnard Chambers und Eisler eingeladen hat, überzeugt Nuttall nicht nur mit seinem Gitarrenspiel. Ausschlaggebend für das Engagement soll dessen Gesang gewesen sein, den Chambers als äußerst passend zu Williams' Stimme empfunden habe (ie:music 2010: 54).

Ein weiterer Musiker, Andy Wallace, wird ausschließlich für die Tour im Herbst 1997 engagiert, wo er Keyboard spielt. Im Jahr 2004 arbeitet er nochmals mit Williams und Chambers zusammen, als er für das Album *Escapology* mehrere Lieder einspielt.

Nicht nur bei den Aufnahmen, sondern auch während der ersten Auftritte soll Chambers die Leitung der Gruppe inne gehabt haben. Er spielt bei der ersten Konzert-Tour die Rhythmus-Gitarre und singt Backingvocals. Die Koordination der Band ist insofern notwendig, da Williams bei den Liveauftritten mitunter spontan reagiert und unvorhergesehen vom Programm abweicht.

Im Gegensatz zur Band besteht das Team, das sich um die Tour kümmert, weitgehend aus erfahrenen Personen, die bereits mit bekannten KünstlerInnen zusammengearbeitet haben.

Andy Franks wird im Frühjahr 1997 als Tourmanager angeworben (ie:music 2012: 120). Zu seinen Aufgaben gehören die Planung der Tour, auch hinsichtlich der Finanzen, sowie die laufende Koordination des Tourbetriebs, vom Personal über das Equipment bis hin zu den Veranstaltungsorten. Seine Arbeit mit Livebands beginnt er als Mischer für diverse Gruppen. Anfang der 1980ern wird er Crewmitglied bei Depeche Mode und arbeitet zunächst als Monitor Engineer. Im Laufe der Zeit übernimmt er bei dieser Band die Position des »Stagemanagers«, später die des Produktionsleiters und schließlich die Aufgabe der Leitung des Tourmanagements. Die Welttour von Depeche Mode 1993/94 wird von ihm gemanaget. (Horowitz 2004) Darüber hinaus arbeitete er auch für Madness als Tourmanager (ie:music 2010: 120).

Das Tätigkeitsfeld des Produktionsleiters hat Wob Roberts inne, der bis dahin Keyboardtechniker bei Bryan Ferry ist. Mit ihm haben Enthoven und Clark bereits über Ferry zu tun und somit können sie seine Arbeit einschätzen (ebd. 132). Seine Aufgabe ist es, den technischen Teil der Show zu koordinieren, was besonders den Aufbau der Bühne, Sound und Lichtanlage betrifft (ebd. 132).

Weitere Personen sind die Lichtdesignerin Liz Burry, die zuvor für Belinda Carlisle and Madness gearbeitet hat (www.avolites.org.uk) und der Tontechniker Dave Bracey, der mit Chelmsicka verheiratet

ist (Parton 1999: 85) und zu diesem Zeitpunkt schon mit Depeche Mode und The Cure auf Tour war.

3.1.6.3 Vermarktung und Neuausrichtung

Die Neuausrichtung Williams' auf dem Popmarkt wird zu einer alles bestimmenden Aufgabe in den ersten Monaten. Es soll eine Image-Korrektur erreicht werden, die die Boybandvergangenheit relativiert und Williams ein neues Profil verpasst, das in weiterer Folge ein neues Publikum ansprechen soll. Nicht nur das fehlende Interesse am alten Image und Publikum, sondern auch sein Lebenswandel und die textliche sowie musikalische Ausrichtung der neuen Lieder legen diesen Schritt nahe.

Die Image-Korrektur wird, wie ich im weiteren Verlauf aufzeigen werde, durch das zunächst ungewöhnlich anmutende strategische Vorgehen – bei dem unter anderem geringe Verkaufszahlen in Kauf genommen werden – in einem langen Planungszeitraum realisiert.

Der wohl nicht ganz risikofreie Plan sieht vor, Robbie Williams ein wenig abseits des »middle-of-the-road pop« mit einer leichten Indie-Attitüde zu positionieren und ihn erst später (wobei nicht klar ist, ob noch in den 18 Monaten) wieder zurück in den »Mainstream« zu führen. (ie:music 2010: 11)

Dieses Vorgehen stößt nicht auf ungeteilte Zustimmung, denn einige Mitarbeiter in der Plattenfirma sollen die Gefahr gesehen haben, das bestehende Publikum mit dieser Strategie zu verschrecken. Hinzu kommt, dass nach der fast zweijährigen musikalischen Abwesenheit – abgesehen von der Single *Freedom* – und den großen Investitionen das Interesse an einem baldigen kommerziellen Erfolg vorhanden ist. (Parton 1999: 53ff).

Single- und Albumrelease

Seit den 1980er Jahren bestimmt die Einstellung, dass ein Album möglichst lange, idealerweise mindestens ein Jahr am Markt gehalten werden soll, die Musikindustrie. Die Singleauskoppelungen dienen zum einen der Gewinnmaximierung und zum anderen auch der Bewerbung des Albums. Dahinter steht die Überlegung, dass mit den einzelnen Singles immer wieder ein neues Publikum angesprochen werden kann. Außerdem wird auch angenommen, dass der Konsument erst nach der dritten oder vierten Single zum Kauf eines Albums bewogen wird (Cusic 1996: 52).

Der Singlerelease-Zyklus zu Robbie Williams' erstem Album entspricht weitgehend der zu dieser Zeit typischen Veröffentlichungsstrategie in der Branche. Im Abstand von zwei bis drei Monaten werden die Singles veröffentlicht (Cusic 1996: 52f). Die erste Single *Old Before I Die* erscheint am 14. April 1997. Ihr folgen am 14. Juli 1997 *Lazy Days* und am 15. September *South of the Boarder*. Kurze Zeit später, am 29. September, kommt das Album *Life Thru a Lens* auf den Markt. Dieses Datum ist am Beginn

des branchetypischen Zeitfensters für Albenveröffentlichungen, die auf das Weihnachtsgeschäft ausgerichtet sind (Cusic 1996: 52). Aufgrund dessen, dass die Wahl auf die Weihnachtszeit fällt, kann davon ausgegangen werden, dass sich die Manager eine gute Chance auf Erfolg des Albums ausrechnen, denn diese Geschäftsperiode gilt im Gegensatz zum Frühjahrsgeschäft als härter umkämpft.

Die zunächst letzte geplante Singleveröffentlichung ist *Angels* am 1. Dezember 1997 und wird somit ebenfalls im Zuge des Weihnachtsgeschäftes auf den Markt gebracht (Stratton 1997: 64).

Auf zwei Entwicklungen bei diesem Veröffentlichungszyklus möchte ich an dieser Stelle genauer eingehen, da sie wesentlich für die Neuausrichtung des Künstlers sind.

Der erste Punkt ist, dass zunächst *drei* Singles auf den Markt gebracht werden, bevor das Album erscheint. Mit dieser Strategie wird der Veröffentlichungsprozess verzögert, wodurch erhofft werden kann, dass sich eine gewisse Spannung und positive Erwartungshaltung aufbaut. Darüber hinaus dienen sie, wie auch die Tour im Anschluss des Albumreleases – auf die ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen werde – dazu, dem Publikum die neue musikalische Ausrichtung von Williams vorab schon näher zu bringen. Bei den drei veröffentlichten Singles handelt es sich um »rockige«²⁰, gitarrenlastige Stücke, die Assoziationen mit Britpop und somit mit einem »alternativen« Sound auslösen, der sich deutlich von der Musik von Take That unterscheidet. Dass der zu diesem Zeitpunkt als potentieller Hit gehandelte Song *Angels* noch nicht im Vorfeld erscheint, muss als risikoreich betrachtet werden, denn auch von Personen im Umfeld des Labels gibt es zu dieser Releasestrategie Kritik (Parton 1999: 53).

Der zweite Punkt, an dem ersichtlich wird, wie sich Williams neu positioniert, ist die Entwicklung der Single und des Albums am Markt und damit einhergehend die Reaktion des Publikums.

Um diese »Popularitäts-Entwicklung« in der Zeit zwischen den Vorveröffentlichungen und dem Album selbst sichtbar zu machen, wäre es sinnvoll, auf die jeweiligen Verkaufszahlen zurückzugreifen. Da diese aber für die einzelnen Singles nicht zur Verfügung stehen, müssen hier in erster Linie die Chartplatzierungen – trotz ihrer Problematik²¹ – herangezogen werden. Dabei liegt das Hauptaugenmerk weniger auf der konkreten Topplatzierung, sondern vielmehr auf der Zeitdauer in den Charts und der Positionsentwicklung der jeweiligen Single bzw. des gesamten Albums²².

²⁰Hier und in weiterer Folge verwendete Begriffe, wie rockig oder alternativ usw. sind ganz sicher unzureichende Beschreibungen des klanglichen Ereignisses. Sie werden trotzdem eingesetzt, da sie zumindest erste Assoziationen auslösen, die zwar vielfältig und diffus ausfallen dürften, aber dennoch einen plastischen Eindruck hinterlassen.

²¹Peter Wicke (1997) verweist in seinem Artikel »Die Charts im Musikgeschäft« darauf, dass die Charts und ihre Platzierung nicht die tatsächlichen Verkaufszahlen widerspiegelt. Viel mehr sind sie ein Konstrukt, das sich aus Verkaufszahlen, Abspielzeiten im Radio und Verkaufserwartungen zusammensetzt, wodurch sie zur Orientierung für Top 40 Radios werden können. Damit zeigen sie nicht die Realität, sondern müssen eher als Prognose verstanden werden, die durch ihre Orientierungsfunktion auch als Werbung verstanden werden kann.

²²Die Informationen für die Chartplatzierungen der Single und des Albums wurden der Internetseite Chart Archive (<http://www.chartstats.com>) entnommen.

Bei der Analyse dieser Daten zeigt sich, dass die Chartplatzierungen aller Singles vor dem Albumsrelease sowie das Album selbst bis zur Veröffentlichung der Single *Angels* eine sehr ähnliche Entwicklung nehmen. Zum einen verzeichnen sie ihren höchsten Chartstand unmittelbar nach der Veröffentlichung und zum anderen sinkt diese Platzierung in den folgenden Wochen ab, wobei hinzu kommt, dass dieser Prozess bei jeder zusätzlichen Single – abgesehen von *Angels* – immer schneller und steiler vonstatten geht.

Die erste Single *Old Before I Die* steigt auf Platz 2 der britischen Singlecharts ein und hält sich bei einem fast kontinuierlichen Abwärtstrend elf Wochen unter den Top 100. Bereits die zweite Single *Lazy Days* bleibt nur fünf Wochen in den Top 100 und ist nur in der ersten Woche nach der Veröffentlichung mit Platz 8 unter den Top 20 vertreten. Noch kürzer, nämlich nur vier Wochen, hält sich die Single *South of the Border* in den Charts, wobei die Topplatzierung mit Nummer 14 schon recht niedrig ist und sie noch dazu innerhalb von einer Woche auf den 40. Platz abrutscht. Diese negative Entwicklung wird von einigen als das Ende der Musikerkarriere von Williams interpretiert.

Das Album schließlich hält sich nur einige Wochen in den Charts und kommt über den 29. Platz nicht hinaus. In den acht Wochen bis Ende November verkauft es sich nur 33.000 mal und rutscht auf den 104. Platz in den britischen Popcharts ab (Scott 2003a). Erst mit der Veröffentlichung der Single *Angels* erscheint das Album wieder in den Top 100.

Die Chartentwicklung der vierten Single unterscheidet sich wesentlich von den anderen. *Angels* steigt auf Platz 7 in den Charts ein und hält sich die folgenden zwölf Wochen unter den Top 10. Die höchste Position ist dabei der 4. Platz, der am 21.02.1998 erreicht wird (ebd.). *Angels* schafft es zwar nie auf den 1. Platz, aber der Song verkauft sich bis zu seiner Top-Platzierung über 500.000 mal (Music Week 1998: 6).

Der Erfolg der Single fördert wie erhofft auch den Verkauf des Albums. Dies spiegelt sich in den Charts wider, denn seit dem Neueinstieg klettert das Album in den folgenden acht Wochen bis auf den 2. Platz und Ende April 1998 erreicht es schließlich für zwei Wochen den 1. Platz in den Albumcharts (Paoletta 1999: 16). Bis Ende 1998 verkauft es sich dann noch über 1,2 Millionen Mal, was ihm eine Vierfach-Platin Auszeichnung einbringt (Pride 1998: 13).

Bei der Verkaufsstrategie muss darauf hingewiesen werden, dass das Weihnachtsgeschäft nur als Starthilfe genutzt wird. Wie der Marketingchef von Chrysalis Records, Richard Engler, berichtet, wird erst im Jänner 1998 eine 150.000 Pfund teure Werbekampagne für das Album gestartet. Dass erst nach der Weihnachtszeit mit der Bewerbung begonnen wird, soll daran liegen, dass die große Konkurrenz zum Weihnachtsgeschäft dazu hätte führen können, dass das Album einfach »übersehen« wird (Music Week 1998: 6).

Ein weiteres wichtiges Element im Releaseprozess stellt die Veröffentlichung der Single *Let Me Entertain You* im März 1998 dar, wodurch das Album ein weiteres Mal promotet wird.

Konzerttour: *The Show Off Must Go On*

Im Anschluss an die Veröffentlichung eines Albums folgt üblicherweise eine Konzerttour, die der Vermarktung des jeweiligen Albums dienen soll (Cusic 1996: 53).

Auch Robbie Williams macht gemeinsam mit seiner Band von Ende September bis Ende November 1997 unter dem Titel *The Show Off Must Go On* eine Konzertreise in Europa. Abgesehen vom Konzert in Paris, das im Rahmen der Albenveröffentlichung am 29. September im Élysée Montmartre Theater stattfindet, ist das Team im ersten Monat im englischsprachigen Raum (England, Schottland, Irland) unterwegs. Im November geht die Tour am europäischen Festland weiter, wo sie in die Niederlande, nach Deutschland und Österreich, in die Schweiz, nach Italien und Spanien führt.

Obwohl die Konzerttour sich auf den ersten Blick nicht besonders von anderen abhebt, stellt sie einen wesentlichen Teil in der Strategie zur Neuausrichtung dar. Williams soll als Solosänger und als »neuer« Musiker präsentiert werden. Aus dieser Überlegung heraus steht von Anfang an fest, dass mit der Take That-Vergangenheit so gut wie möglich gebrochen wird, was miteinschließt, dass nicht beabsichtigt ist, ehemalige Take That-Fans als Publikum zu bedienen. Um die Vorurteile abzuschütteln, wird auf den Überraschungseffekt gesetzt, und zwar, indem Williams sich so präsentiert, wie es eben nicht von ihm erwartet wird.

Dies beginnt bei der Wahl der Veranstaltungsorte, bei denen einige strategische Überlegungen eine Rolle spielen. Es wird darauf geachtet, typische »Mainstreampop«-Konzertlokale zu meiden. Ein Teil der Shows findet deshalb in Theater- bzw. Konzertsälen, wie dem Royal Court Theater in Liverpool oder dem Barrowlands Ballroom in Glasgow statt. Weitere Konzerte werden an »studentischen« Orten wie der UEA in Norwich oder der Manchester Academy veranstaltet. Hinzu kommen Auftritte auf Bühnen, die einer alternativen, rockigen Szene nahestehen, wie zum Beispiel das Baschkapp in Frankfurt, das Incognito in München oder die Arena in Wien. Neben dem Bruch mit der Vergangenheit dient die Wahl der Veranstaltungsorte auch als Statement dafür, welches Publikum in Zukunft angesprochen werden soll.

Nicht nur das Image des Lokals, auch die Größe der Räumlichkeiten spielt eine Rolle. Mit Absicht finden die Konzerte in eher »kleinen« Veranstaltungsräumen statt, deren Kapazität größtenteils bei 700 bis circa 1800 Personen liegt, wodurch die Veranstaltungsreihe von den Beteiligten gerne als »Club-tour« bezeichnet wird. Dahinter steckt die Überlegung, dass sich ein Ausverkauf der Tickets bei kleinen Konzertsälen leichter realisieren lässt. Es wird erwartet, dass sich die vollen Räumlichkeiten positiv auf die Veranstaltung auswirken. Zum einen soll die große und dichte Menschengruppe eine beeindruckende Atmosphäre beim Konzert bewirken. Zum anderen gehen die Veranstalter davon aus, dass ein im Voraus erreichter Ausverkauf der Konzerte eine erwartungsvolle Spannung generiert, die wiederum mediales Interesse wecken können. (ie:music 2010: 112)

Auch die Gestaltung der Ticketpreise fließt in diese Überlegung ein. Wie aus dem Ticketabriss für das Konzert in der Manchester Academy hervorgeht²³, ist die Veranstaltung mit einem Preis von £11 angesetzt. Dies ist im Jahr 1997 für einen Act wie Robbie Williams ein verhältnismäßig niedriger Preis und entspricht dem Ticketpreis für Indie-Konzerte. Mit der günstigen Veranstaltung sollen auch Personen angelockt werden, die zwar neugierig sind, sich aber durch hohe Preise abschrecken lassen würden (ie:music 2010: 148).

Trotz dieser auf den Ausverkauf der Tournee abzielenden Maßnahmen gestaltet sich der Absatz, wie Williams Tourmanager Andy Franks resümiert, nicht immer planmäßig (ebd. 120). Auch der Gitarrist Gary Nuttall berichtet, dass Williams' erstes Konzert der Tour im circa 2000 Personen fassenden Peacock Centre in Woking nur zur Hälfte gefüllt war (McCrum 2003: 109). Das Österreich-Konzert, das in der etwa 1000 ZuschauerInnen fassenden Arena abgehalten wird, findet ebenfalls vor lediglich 500 Personen statt (oe3.orf.at).

Wie bereits angerissen, können die Wahl der Veranstaltungsort sowie die Gestaltung der Ticketpreise als ein Statement verstanden werden. Williams' Karriere als Solokünstler erhält so eine scheinbar »natürliche« Entwicklung, auch wenn klare Absichten und eine Inszenierung dahinter stecken. Der Werdegang wird dem eines neuen, unbekannten, aber aussichtsreichen Künstlers nachempfunden. Williams muss klein anfangen, auf der Bühne überzeugen und ein Publikum für sich gewinnen. Erst wenn er dies schafft, ist der Grundstein für den Weg zum Superstar und zu einer länger anhaltenden Laufbahn gelegt.

Die Auftritte haben deshalb eine große Bedeutung, weil diese - neben Auftritten in Fernsehshows - für Williams die Gelegenheit bieten, sich unmittelbar in der Öffentlichkeit als Musiker zu präsentieren. Die Bühnenperformance stellt somit einen essentiellen Teil des »Authentifizierungsprozesses« dar, denn über sie fügt er dem auf den Tonträgern hörbaren musikalischen Wandel ein Live-Image hinzu, das ihn noch stärker als »neuen« Robbie Williams glaubwürdig macht. Gleichzeitig bietet dieser Teil Williams die Möglichkeit, sich selbst zu realisieren und somit selbst Einfluss auf seine Imagegestaltung zu nehmen. Seine Darbietung in dieser Tour ist unter anderem durch Tanzen bzw. Springen in Rockmusikmanier geprägt. Ebenfalls präsent, wenn auch noch ein wenig zaghafter als in späteren Auftritten, sind seine komödiantisch-theatralischen Ausführungen, die Interaktionen mit dem Publikum sowie seine Animation zum Mitmachen/Mitsingen. Dass ihm die Unterhaltung gelingt, liegt sicher auch daran, dass Williams, wenn es ihm notwendig erscheint, das Programm der Situation anpasst und somit vom vorgesehenen Ablaufplan abweicht (vgl. Marion 1997).

Einen wichtigen Einfluss auf seine Auftritte hat nicht zuletzt auch die Band, die ihn von Anfang an begleitet und sich im Verlauf der ersten fünf Jahre nur über vereinzelte Mitgliederwechsel verändert. Durch die Inszenierung mit Live-MusikerInnen soll möglicherweise die Echtheit der Musik und der

²³Siehe dazu: www.robbiwilliams.com 2012a;

Darbietung vermittelt werden. Zudem birgt der Bandkontext eine Anlehnung an rockige Musik. Dies wird auch durch die gitarrenlastige Zusammenstellung der Band gefördert (zwei Gitarren, ein Bass, ein Keyboard, ein Schlagzeug).

Die Songs, die das Programm der ersten Tour füllen, bestehen größtenteils aus den Liedern des Albums, einigen B-Sides sowie Coversongs, die Williams zum Teil ebenfalls als B-Sides herausbringen wird bzw. zu diesem Zeitpunkt bereits herausgebracht hat. In Anbetracht der Setliste, der in London vorgetragenen Lieder (vgl. Marion 1997), ergibt sich ein Spannungsbogen, bei dem zu Beginn und zum Schluss rockige mit verzerrten Gitarren vorgetragene Lieder gespielt werden. Das Konzert beginnt wie sämtliche der späteren Konzerte mit dem Song *Let Me Entertain You*, dessen Schluss mitunter durch Gitarrensolis ausgebaut wird. Es folgen Lieder, wie *Lazy Days* oder *Clean*, deren Rhythmus nicht ganz so schnell ist, die aber immer noch in die Kategorie »Alternative-Rock« passen würden. Zur Mitte hin wird es mit den Liedern *Kooks* (ein Cover von David Bowie) und *Baby Girl Window* ruhiger. Bei diesen Songs erklingen die Gitarren in einem »cleanen« Sound. Danach kommt es zu einer Steigerung mit wiederum rockigeren, aber auch funkigen Anklängen, wie bei *Ego a Go Go*, wobei kurz vor Schluss die hymnische Ballade *Angels* vorgetragen wird. Die letzten zwei Songs des »offiziellen Sets« mit dem an grungige Klänge erinnernden *Teenage Millionaire* und dem Lied *Life Thru a Lens*, sowie die drei als Zugabe gespielten Stücke scheinen wiederum rockig und energiegeladen bis hin zu punkig - was ein entsprechendes Verhalten von Williams impliziert. Der Ablauf des Konzertes und die Auswahl der Stücke verstärken den Eindruck, dass Robbie Williams als ein eher »rockiger« Popkünstler wahrgenommen werden soll.

Einen interessanten Aspekt der Setliste bringen die Covers ans Licht, da sie einen Hinweis auf den angestrebten Konnex geben. Auf dem Konzert wird *Rocks* (Primal Scream), *Kooks* (David Bowie), *Back for Good* (Take That) und das Outro von *Hey Jude* (Beatles) gespielt. Auch wenn *Back for Good* etwas gesondert behandelt werden muss, ergibt sich bei genauerem Hinsehen, dass alle Stücke von britischen InterpretInnen stammen und darüber hinaus – mit Ausnahme von Take That – in der alternativen bzw. rockigen Musikszene durchaus anerkannt sind.

Im Set dient *Hey Jude*, das unmittelbar nach *Lazy Days* gespielt wird, als Lied zum Mitsingen für das Publikum und *Kooks* als ruhiger, aber dennoch nicht schnulziger Song in der Mitte. *Back for Good* erklingt in einer abgeänderten Version. Der Vers-Abschnitt bleibt musikalisch und textlich weitgehend gleich, doch der Refrain wird mit einem Punkrockbeat (Bass und Snare wechseln sich in einem Achtel-feeling ab) unterlegt und in der doppelten Geschwindigkeit mit stark verzerrten Gitarren gespielt. Dazu schreit Williams den Text ins Mikrofon, wobei dieser Part im Original von Take That sehr melodisch ausgefallen war. Mit Hilfe dieser Verfremdungsmechanismen wird der Bruch zu Williams' Vergangenheit auch musikalisch untermauert.

Rocks, das in London als letztes Stück gespielt wird, scheint schon mit seinem Titel das Programm

des gesamten Abends zusammenfassen zu wollen. Dieses Stück erinnert stark an Rock 'n' Roll-Musik, enthält aber auch bluesige Elemente.

Ob die Wahl der Stücke aus strategischen Gründen so ausgefallen ist oder dem persönlichen musikalischen Geschmack von Williams oder den Musikern entstammt, kann hier aber nicht eindeutig geklärt werden.

Dass die Inszenierung der Tour im Gesamtkonzept der Neuausrichtung einen großen Stellenwert hat, ist auch an der kostspieligen technischen Organisation erkennbar. Wie der Production Manager Wob Roberst berichtet, ist bereits die *The Show Off Must Go On*-Tour so angelegt, dass das jeweilige Konzert größer erscheint, als es der Veranstaltungsort vermuten ließe. Um dies zu erreichen, wird die gesamte Technik, wie etwa Licht, Soundanlage und Bühnenequipment, selbst mitgeführt und für die jeweilige Veranstaltung extra aufgebaut. Diese Vorgehensweise, die heute eine gängige Variante darstellt, war Mitte der 90er Jahre untypisch, da zu dieser Zeit meist über die vor Ort existierenden Soundanlagen gespielt wurde (ie:music 2010: 132). Neben der damit erreichbaren Wirkung des Sounds konnte darüber hinaus aus technischer Sicht eine gleichbleibende Qualität der Show gewährleistet werden.

3.1.7 Resümee

Aus der detaillierten Darstellung der Entwicklung von Williams' Solokarriere bis zur Zeit kurz nach der Veröffentlichung von *Angels* lassen sich einige wesentliche Aspekte erkennen, die sich auf den Durchbruch auswirken.

Als Erstes kann festgestellt werden, dass die zwei Jahre zwischen dem Ausstieg bei Take That und der Veröffentlichung des Albums zunächst durch Unstetigkeit mit einem anschließenden Stabilisierungsprozess gekennzeichnet sind. Die einzelnen Schritte der Zusammenarbeit ab der Vertragsunterzeichnung bei EMI über die Betreuung durch das A&R- sowie persönliche Management bis hin zur Kooperation mit einem bestimmten Songwriter und einem konkreten Team zeigen Schritte der Festigung. Es scheint aus meiner Sicht nicht zufällig, dass die meisten Kooperationen mit den Beteiligten über mehrere Jahre andauern. Besonders in den ersten vier Jahren ändert sich das Team nur an vereinzelten Positionen; das Kernteam bleibt in dieser Zeitspanne aber durchgehend bestehen.

Einen weiteren wichtigen Faktor stellt das Wissen und die zum Teil bestehende langjährige Erfahrung dar, die die einzelnen Personen in diese Unternehmung einbringen. Besonders die Manager können aufgrund ihrer Erfahrung Risiken und Chancen einschätzen und entsprechend strategisch agieren. Vermutlich entsteht der Veröffentlichungsplan von Single und Album erst, nachdem *Angels* geschrieben ist, denn mit der Bestimmung des Potentials dieses Songs ist es auch möglich, die untypische und risikante Releasestrategie zu wählen.

Aber nicht nur das Management, sondern auch das künstlerische Team verfügt trotz geringer Bekanntheit (abgesehen von Power) über langjährige und mitunter fundierte Erfahrung. In Bezug auf das musikalische Schaffen kann diesbezüglich auf Chambers verwiesen werden, der bereits vor der Zusammenarbeit mit Williams eine Vielzahl an Stücken geschrieben hat. Zudem verfügt er durch seine Ausbildung an der Musikhochschule über fundierte Kenntnis in Komposition und Arrangement, was eine hochwertige Produktion erlaubt.

Die Professionalität im Vorgehen sowie die Bereitschaft zu hohen Investitionen müssen ebenfalls als wesentliche Einflussfaktoren bestimmt werden, die Williams' Solokarriere von Anfang an prägen. In der Betreuung lässt sich die hohe Professionalität besonders durch den Managementplan erkennen, denn über ihn versucht das ie:music-Team so wenig wie möglich dem Zufall zu überlassen. Der Plan strukturiert nicht nur das Vorgehen, sondern scheint besonders effektiv zum Imagewandel beizutragen. Dass dabei auch viel Geld eingesetzt wird, kann man anhand mehrerer Faktoren bestimmen: So wird das erfahrene Tour-Team genauso mit hohen Kosten verbunden sein, wie die Mitnahme des gesamten Bühnen-Equipments. Auch die hochwertige Produktion des Albums wie auch die zum Teil aufwändig gestalteten Single-Videos, auf die ich hier – abgesehen von *Angels* – nicht näher eingehen kann, verweisen auf hohe Investitionen.

Auffallend ist auch die starke Nutzung von persönlichen Kontakten durch die beteiligten Personen, welche viele Entwicklungen beeinflussen. Einzelnen Persönlichkeiten kommen dabei zentrale Rollen zu, denn ihre Vernetzung prägt das »Endergebnis« besonders. Beispielfhaft sollen auf zwei dieser Personen verwiesen werden, die zu wichtigen Knotenpunkten im Gesamtprozess werden. Zum einen lässt sich Williams' Steuerberater Richard Harvey als ein solcher Verbindungspunkt bestimmen, denn aufgrund seiner Betreuung von Bryan Ferry arbeitet er mit dem ie:music-Management bereits zusammen. Über ihn wird der Kontakt zu seinem zukünftigen persönlichen Management angebahnt. Zum anderen stellt wiederum Guy Chambers einen wichtigen Knotenpunkt in der künstlerischen Entwicklung dar. Er greift bei der Auswahl von Musikern auf alte Kontakte zurück und auch mit seinem Produktionspartner Steve Power hat er bereits zuvor wiederholt zusammengearbeitet.

Eine detaillierte Untersuchung des entstandenen Netzwerkes und dessen Zusammenwirken könnte vermutlich weitere Erkenntnis für das Verständnis dieses Durchbruchprozesses bieten.

Insgesamt kann hier festgestellt werden, dass die Strategie der Neuausrichtung, mit der Veröffentlichung des Albums und der Konzerttour bereits im Vorfeld der Veröffentlichung von *Angels* umgesetzt wird. Dass Williams' Fähigkeiten als Livekünstler eine wesentliche Rolle dabei spielen, lässt sich an der detaillierten Planung der Tour erkennen. Damit die Qualität der Show möglichst gleich bleibt, werden offensichtlich keine Kosten und Mühen gescheut. Darüber hinaus lässt sich auch im Klang und in der Gestaltung der neuen Lieder sowie der ausgewählten Cover die angestrebte Ausrichtung erkennen.

3.2 Mediale Vermittlung

Ohne das Mitwirken der Massenmedien, und hier vor allem des Radios, TVs, Internets, aber auch der Printmedien, ist ein Durchbruch im Popmusikbereich wohl kaum vorstellbar, denn zum einen stellen diese wesentliche Informationen bereit und zum anderen ermöglichen sie eine weite Verbreitung dieser Inhalte. Durch die Ausstrahlung eines Liedes oder aber durch die Thematisierung einer KünstlerIn oder eines Albums bieten sie Teilöffentlichkeiten Inhalte dar, wodurch sie für KünstlerInnen eine Werbeplattform darstellen können. Dabei haben die Medien aber einen erheblichen Einfluss darauf, *was* überhaupt gezeigt bzw. gespielt wird und somit an eine öffentliche Wahrnehmung anknüpfen kann. Des Weiteren können sie besonders bei inhaltlichen Berichterstattungen bestimmen, *wie* darüber gesprochen wird²⁴. Insgesamt tragen die Medien durch diese Attribute zur Meinungsbildung bei und müssen deshalb als ein Katalysator verstanden werden, der einen Durchbruch fördern, aber auch behindern kann. Gerade darin liegt deshalb ein großes Machtfeld, denn zum einen ist es vorstellbar, dass bestimmte Medien aufgrund von ökonomischen Vorteilen als verlängerter Arm der Kulturindustrie agieren und deren Interessen vertreten. Gleichzeitig besteht – besonders in der Kunstszene – auch die Möglichkeit, dass sie durch ihre vertretene Positionen eine Gatekeeper-Funktion einnehmen, indem sie bestimmen, was als »gute« oder als »qualitativ hochwertige« Kunst angenommen wird oder nicht. Zwar lassen sich derartige Interessen in der folgenden Untersuchung von Printmedien zu Williams' Durchbruch nicht wirklich bestimmen, gleichwohl sind förderliche oder behindernde Elemente zu erkennen.

Zunächst soll aber noch aufgezeigt werden, dass an der Intensität der Medienberichterstattung ein »Erfolgslauf« und offensichtlich auch der Durchbruch bestimmt werden kann, so wie es aus Silke Borgstedts Analyse zu Robbie Williams' (Künstler-)Image herauszulesen ist. In der von ihr veröffentlichten Grafik (Abbildung 1), die lediglich die in deutschen Printmedien veröffentlichten Hauptartikel über den Künstler im Zeitraum von 1995 bis 2003 berücksichtigt, wird sichtbar, wie die Berichterstattung über Williams ab 1998 zunimmt. Borgstedt bringt dabei den Aufmerksamkeitszugewinn mit der Veröffentlichung der Single *Angels* in Verbindung. (Borgstedt 2008: 240).

Dass das Interesse an Robbie Williams seit seinem Tiefpunkt 1997 wieder im Steigen begriffen ist, liegt sicherlich daran, dass er in diesem Jahr nach fast zweijähriger Abwesenheit als Künstler wieder in Erscheinung tritt. Die Zunahme der medialen Berichterstattung lässt sich mit Albumrezensionen und Konzertberichten, aber auch mit der Thematisierung seines Erfolges in Verbindung bringen. Insgesamt spiegelt der weitere kontinuierliche Anstieg verfasster Hauptartikel in den folgenden Jahren das steigende Interesse, aber vermutlich auch die größere Anerkennung, die Williams zugetragen wird,

²⁴Die erstgenannte Thematisierungsfunktion ist auch unter dem Namen »agenda setting« bekannt, während die »Macht«, Inhalte in bestimmter Art und Weise zu kontextualisieren, mit dem Begriff »framing« verbunden ist. (Scheufele/Tewksbury 2006: 11f)

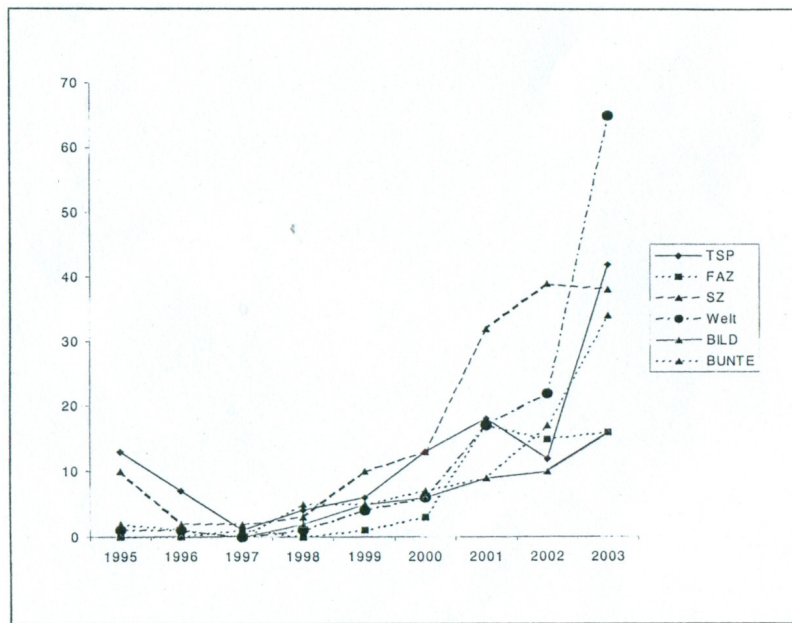


Abbildung 1: Hauptartikel in Deutschen Printmedien; aus Borgstedt 2008: 240.

wider. Nach Borgstedt (2008: 241) wird Williams ab 2001 endgültig als ernstzunehmender Interpret medial dargestellt.

Im Kontext der Durchbruchüberlegung werden im Anschluss zwei Themenbereiche der medialen Berichterstattung, nämlich die Albumkritik und die Thematisierung von Konzerten, kurz bearbeitet. Dabei greife ich auf Artikel aus Printmedien zurück, die größtenteils in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Veröffentlichung des Albums oder dem stattgefundenen Konzert erschienen sind. Insgesamt bleibt die Analyse zum Einfluss der Medien knapp gehalten, da der Zugang zu relevanten Artikeln, wie zu einschlägigen Musikzeitschriften, weitgehend versperrt war, weshalb hier auf Sekundärliteratur zurückgegriffen wird.

3.2.1 Album-Kritiken

Dass Printmedien als Meinungsmacher fungieren können, wird hier anhand der Berichterstattung im Zuge des Erscheinens des Albums angedeutet. Neben Musikzeitschriften thematisieren auch Tageszeitungen *Life Thru a Lens*, wobei die Kritiken recht unterschiedlich von sehr positiv bis überaus negativ ausfallen. Aus den für diese Arbeit zur Verfügung stehenden Ausschnitten der Rezensionen soll ein Eindruck über diese Bewertung vermittelt werden.

Positive Kritiken beurteilen das Album im Allgemeinen als »überraschend gut«, »fantastisch« oder »stimmig«. Zum Beispiel soll eine vor dem Hören noch negativ eingestellte Autorin einer Studentenzeitung berichtet haben, dass sie von den Liedern überzeugt wurde und in weiterer Folge das Album immer wieder abspielte (Parton 1999: 61).

In diesen Rezensionen wird mitunter auf die *Vielfalt* der Musik, die als »mitreißend«, »rockig« oder auch als »episch« beschrieben wird, hingewiesen, sowie auf das hochwertige Arrangement und die Produktion.

Besonders hervorgehoben werden die »musikalischen Inhalte«. Zum einen scheinen sie die Erwartungen zu erfüllen, wie in der Rezension des Smash-Hits Magazins zu lesen ist:

»*Life Thru a Lens* contains all the elements you'd expect from Rob - it's funny and shamelessly brash, but with a wibbly, sensitive side. The words are as sharp as you'd expect...« (Smash Hits 1997 zit. nach www.robbiwilliams.com 2012)

Damit wird auf das bereits bestehende Image des frechen und lustigen Typen aus der Take That-Zeit verwiesen, das offensichtlich auch hier weiter bedient wird. Zum anderen gelten die Inhalte als »schlau« und »scharf«, wodurch das Album scheinbar auch ein reiferes Publikum ansprechen kann:

»(Robbie's) new-found self-consciousness makes for a solo album that is often smart, sharp and prickling with personality far beyond the call of teenpop duty...« (New Musical Express 1997 zit. nach www.robbiwilliams.com 2012)

In negativen Kritiken wird vereinzelt die starke Zurschaustellung des eigenen Selbstbewusstseins sowie die übertriebene Selbstinszenierung als »unpassend« und »aufdringlich« angeprangert. Dabei verweisen sie neben den Liedtexten auch auf die Gestaltung des Plattencovers sowie den Covertext. Zudem kritisieren einige AutorInnen die starke musikalische Anlehnung an bekannte Bands oder an den Sound des »Britpops«. Besonders die Musiksprache von Oasis ist aus ihrer Sicht in einigen Liedern unverkennbar (Parton 1999:52). Darüber hinaus werden einzelne Songs mit konkreten Musikern bzw. Bands wie The Who (*Let Me Entertain You*) oder Elton John (*Angels*) verglichen oder allgemein als eine Wiederverwertung und Abnutzung von britischen Genregrößen gesehen:

»[Williams] explores just about every British pop genre on this album – except, of course, boy band balladry – in a desperate bid for credibility. [...] Sadly, the recycled Stones riffs, Beatlesque lyrical excursion and Bowie-type theatrical flourishes cannot mask the fact that much on offer here is threadbare [...]« (Jewish Chronicle 1997: 39)

Auch einige Jahre später ist noch ähnliche Kritik zu finden. Dass damit seine Glaubwürdigkeit hinterfragt wird, lässt sich anhand von einer Rezension aus dem Jahr 2001 erkennen. Der Autor setzt die sich aus den unterschiedlichen Anlehnungen ergebende stilistische Vielfalt mit einer »Genrelosigkeit« gleich:

»Williams isn't multigenre so much as he's – at least in the perception of tightwad programmers – genreless. Not hard enough for Alternative, not jiggy enough for Urban, too brash for AC, too poncey for AOR, too old for Radio Disney« (Woods 2001: 98).

Eine relativ lange, aber besonders negative Albumbesprechung findet sich im Melody Maker (1997), in der der Musik, den Texten, der Stimme sowie der ganzen Inszenierung nichts abgewonnen werden kann. Abgesehen von den zuvor genannten Punkten bezeichnet der Autor die Musik als »glattgebügelt Rock« (sleek-rock) oder vergleicht sie mit »schnulziger« Musik, wie die von Richard Marx oder Barry Manilow. (Bresnark 1997: 51)

Interessant scheint mir die Position des Jewish Chronicles (1997): Insgesamt bespricht die darin veröffentlichte Rezension das Album negativ, wie im oberen Zitat zu sehen ist. Im Gegensatz zum Grundtenor des Artikels schließt die Besprechung aber mit einem positiven Verweis auf den Song *Angels*: »[...] indeed, with only the swelling ›*Angels*‹ offering consolation.« (Jewish Chronicle 1997: 39) Ähnlich thematisieren auch online kritische Stimmen der Amazon-Reviews (siehe Kapitel Rezeption) das Album, denn gerade dann, wenn das Album als Ganzes eigentlich abgelehnt wird, wird auf die Besonderheit von *Angels* explizit hingewiesen.

3.2.2 Konzertberichte

Während das Album also durchwegs gemischt bewertet wird, überzeugt Williams die Medien weitgehend mit seinen Auftritten bei seiner ersten Tour. Besonders seine »Show« und seine »Bühnenpräsenz« werden dabei hervorgehoben. »Tonight he is God, his idolic on-stage presence never faltering for a second, lapping up every single scream...« (The Guardian zit. nach www.robbiwilliams.com 2012b). Auf die Qualität in der Stimme, die Tanzfähigkeit und darüber hinaus seine Persönlichkeit, die er in der Show wirkungsvoll zur Schau stellt, verweist zum Beispiel die Rezension im New Musical Express. Auffallend ist, dass gerade die Balladen als schwach dargeboten oder unnötig beschrieben werden, wobei damit meist auch ein Bezug zu Take That hergestellt wird. »What was blatantly evident was that the slow songs are not his area, they are an accessory that he probably feels compelled to insert – a habit from the TT days maybe?« (The Edge zit. nach www.robbiwilliams.com 2012b).

In der Kritik des Telegraphs wird nicht nur seine rockige aber gleichzeitig authentisch wirkende Inszenierung gelobt, sondern auch die unerwartet hohe Qualität der Musik hervorgehoben.

In der Berichterstattung zu seinem erfolgreichen Auftritt beim Glastonbury-Festival 1998, der ebenfalls als ein wichtiger Wendepunkt in seiner jungen Karriere hervorgehoben wird, wird zudem auf seine Fähigkeiten im Umgang mit dem Publikum hingewiesen. Besonders durch seinen selbstironischen Witz soll er die HörerInnen erreichen. Wie berichtet wird, schafft er es, das Publikum zu begeistern und es zum Mitsingen zu animieren. Sein Auftritt scheint auch seine KritikerInnen umzustimmen, wie der Guardian schreibt: »A good few males in the crowd had come to mock - one repeatedly yelled 'Ooh, I love you, Robbie' - but nearly all were converted by the end« (Sullivan 1998).

Bei der ersten Tour wird die Stimmung im Publikum mitunter weiterhin mit seiner Vergangenheit bei Take That in Verbindung gebracht. So berichtet der Guardian von einer hysterischen Stimmung, was auf das alte Publikum schließen lässt (Guardian zit. nach www.robbiwilliams.com 2012b) und im Scotsman wird das Bild des von der Wand tropfenden Östrogens bemüht (Scotsman zit. nach Parton).

3.2.3 Resümee

Insgesamt weist die Berichterstattung darauf hin, dass die Management-Strategie, die zum Durchbruch führen soll, durchaus erfolgreich ist. Wie erhofft überzeugt Williams' Bühnenpräsenz offensichtlich nicht nur das Publikum, sondern auch die Medien. Auf den Imagewandel bezogen lässt sich feststellen, dass die Abgrenzung zu Take That scheinbar gelingt, obwohl sie noch nicht als abgeschlossen gesehen werden kann. Um einen kleinen Ausblick auf die weitere Entwicklung zu geben, die in den Medien diagnostiziert wird, kann hier auf die Rezension zum zweiten Album *I've Been Expecting You* im Jewish Chronicle verwiesen werden. Darin wird Williams' Imagewandel als erfolgreich beschrieben: Vom Boyband-Jungen hin zu einem »indie darling«, also einem in der Indie-Popmusik-Szene geschätzten Musiker (Jewish Chronicle 1998).

Wesentliche Aspekte des inszenierten Images, die auch in der Analyse von Borgstedt wiederzufinden sind, scheinen schon zu Beginn seiner Solokarriere klar, wenn auch kontroversiell thematisiert, vorhanden zu sein. So stellt der Vergleich seiner Musik mit anderen Musikstilen sowie der »atmosphärische Gesamtcharakter« bereits ab der Veröffentlichung des Albums einen wesentlichen Teil der Berichterstattung über ihn dar (vgl. Borgstedt 2008:245). Hinzu kommt der Verweis auf seine persönlichen Fähigkeiten, die besonders im Zusammenhang mit seinen Auftritten und seinem Umgang mit dem Publikum thematisiert werden. Zwar wird er, in den hier zur Verfügung stehenden Texten, noch nicht als Entertainer gehandelt, aber der unterhaltende Charakter seiner Show wird bereits aufgezeigt.

Ein Punkt der hier nur kurz angerissen werden kann, aber wie schon mehrfach angedeutet durchaus von Bedeutung für das Image zu sein scheint, betrifft die schon vor der Veröffentlichung des Albums häufig thematisierten Aspekte seines Privatlebens (Borgstedt 2008:241ff). Sein Drogen- und Alkoholkonsum, seine Partyexzesse und sein Kurzzeitbeziehungen zu Frauen lassen ihn hedonistisch erscheinen. Den Ruf als Womanizer erhält er auch aufgrund seines Sexappeals, das unter anderem durch seinen Charme und sein Charisma sowie sein attraktives Aussehen thematisiert wird. Dass Williams damit auch für Männer zu einer Bezugsgröße wird, zeigt sich in einer Aussage eines jungen Rechtsanwaltes im Cosmopolitan.

»Men play on the sensitive role. Most men I know have one thing on their minds and if they can get it, they'll take it. I don't mean to sound callous, but there's a Robbie Williams in all of us«. (Cosmopolitan 2001: 100 zit. nach Brabazon 2002: 45)

Die hier bearbeiteten Kritiken stellen nur einen Ausschnitt der medialen Berichterstattung dar. Weit- aus umfassendere Untersuchungen wären notwendig, um die vermittelnde Rolle der Medien besser zu verstehen. Neben Berichterstattungen über sein Privatleben müsste die Darstellung von Williams in Radio und Fernsehen ebenfalls bearbeitet werden. Zudem könnte auch bestimmt werden, wie oft der Song im Fernsehen oder Radio gespielt wird, denn schon allein die Präsenz ist ein wesentlicher Werbefaktor. Hierzu kann nur auf einen Artikel aus der Music Week verwiesen werden, in dem festgestellt wird, dass in der Woche um Weihnachten Robbie Williams' *Angels* in den britischen Airplay Charts vom fünften auf den zweiten Platz geklettert ist, was mit einer massiven Zunahme an Abspielzeiten erklärt wird.

3.3 Musikstück:*Angels*

Etwas unklar ist die Entstehungsgeschichte zu *Angels*. Nach der Veröffentlichung gelten Williams und Chambers als Verfasser des Liedes. Jedoch ist eine erste Version in Zusammenarbeit zwischen Robbie Williams und dem irischen Musiker Raymond Heffernan in Dublin um Weihnachten 1995 (Heath 2006: 364) oder 1996 (Scott 2003a) entstanden. Aufgrund sich widersprechender Aussagen kann hier nicht eindeutig rekonstruiert werden, wie wer wann am Schreibprozess beteiligt ist. Deshalb sollen die medial vermittelten sich unterscheidenden Varianten kurz aufgezeigt werden.

Heffernan reklamiert für sich, dass er wesentliche Teile des Liedes geschrieben habe²⁵. Der Song soll

²⁵Zumindest Text und Melodie der ersten Strophe und ein Textteil am Anfang des Chorus' sollen von ihm stammen. »Then the Irishman played *Angels Instead*, the song he had written about his dead son, on an acoustic guitar. »The verse and the verse melody was mine,< says Ray. »The words at the start of the chorus were mine, but the big chorus melody, the big epic bit that starts< And through it all came later, that was down to Rob and Guy Chambers« (Scott 2003a).

nach dem Tod seines ungeborenen Sohns entstanden sein und den Titel »*Angels Instead*« erhalten haben.

Entgegen dieser Aussage behauptet Williams in seiner Biographie *Feel*, dass Text und Melodie von ihm stammen und Heffernan lediglich zur Gestaltung der Harmonie mit beigetragen habe (Heath 2006: 364).

Dass das Lied zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht der Endversion entspricht, wird von beiden betont. Im Refrain soll Williams zum Beispiel die Zeile »I'm loving angels and angels and angels, oh-oh woah angels.«, statt dem später entstandenen Text, gesungen haben. Heffernan weist unter anderem auch darauf hin, dass der Übergang zum Refrain in dieser Form nicht bestanden habe (ebd. 364).

Williams und Chambers befassen sich schon am zweiten Tag ihrer Zusammenarbeit mit den bestehenden Songideen zu *Angels*. Williams soll die erste Strophe vorgesungen haben, die von Chambers unmittelbar am Klavier mit einer von ihm als »einfach« bezeichneten Akkordfolge begleitet wird (www.bbc.co.uk). Inwiefern hier Ähnlichkeiten zu dem ursprünglichen Song bestehen, kann nicht gesagt werden. Laut Williams komponiert Chambers ein ganz neues Lied zu seiner Melodievorlage (Heath 2006: 365).

Etwas unklar bleibt auch Chambers' Beitrag zum Song. In einem Interview mit BBC streicht er heraus, dass er den wirkungsvollen melodischen und harmonischen Übergang zum Refrain vorgeschlagen habe. In einem anderen Interview hingegen merkt er an, dass der Refrain beim ersten Zusammentreffen noch gänzlich gefehlt habe und er nicht nur die Melodie und Harmonie komponiert, sondern auch beim Schreiben des Textes beteiligt gewesen sei (ie:music 2010:43). Dem widerspricht Williams später wiederum und betont, dass *Angels* sein eigenes Werk sei – was sich vermutlich auf die Melodie und den Text bezieht.

In jedem Fall soll Williams, nachdem die erste Strophe und der Chorus fertig sind, den Text für die zweite Strophe geschrieben haben (www.bbc.co.uk).

3.3.1 Stückanalyse

In der Analyse möchte ich der recht breiten und unspezifischen Frage nachgehen, was im Stück »geschieht«. Die Erkenntnisse sollen dann in Verbindung mit den Produktions- und Rezeptionsprozessen gebracht und mögliche Zusammenhänge zwischen der Wirkung des Stückes und dessen Erfolg aufgezeigt werden.

Zur Analyse wird jene Version des Albums *Life Thru a Lens* verwendet, auf dem *Angels* mit einer Länge von 4:25 erschienen ist. Wie zuvor schon ausführlich besprochen, sind als Autoren Robbie Williams und Guy Chambers genannt. Das Lied, dessen musikalische Basis von einer typischen Pop- bzw. Rockformation, bestehend aus Klavier, E-Bass, akustischer Rhythmus-Gitarre, Schlagzeug und elektrischer

Lead-Gitarre, vorgetragen wird, ist mit 76 bpm in einem relativ langsamen 4/4 Takt aufgenommen. Für die Analyse wurde das Lied transkribiert, wobei diese Verschriftlichung nur als eine Annäherung an das Tonmaterial verstanden werden darf (siehe Anhang S.125). Neben dieser Transkription wurde auch auf das Programm »Sonic Visualizer« zurückgegriffen, mithilfe dessen eine musikalische Spektralanalyse durchgeführt wurde.

Bevor ich mich hier im Detail mit dem Lied auseinandersetze, möchte ich zunächst meine eigene Positionierung und einen kurzen Gesamteindruck darlegen, der sich mir beim ersten Durchhören für die Arbeit ergeben hat ²⁶.

Da ich selbst bisher kein Robbie Williams-Hörer war, gehört *Angels* nicht wirklich zu der Musik, die ich im Alltag konsumieren würde. Entsprechend ungenau habe ich bisher auf den Text gehört und außer, dass jemand Engel liebt, wenig verstanden. Für mich war es immer ein erfolgreiches, aber simples „Mainstream“-Liebeslied mit netten Wendungen.

Das Lied wirkt meines Erachtens »emotional«, »baladenartig«, »hymnisch«, »druckvoll«, aber auch ein wenig »schmalzig« bzw. »kitschig«. Das mag zum einen an den Streichern liegen, die im gesamten Lied zu hören sind und zum anderen an einem sich steigernden Aufbau im Klangereignis. So nimmt die Anzahl verschiedener Klänge mit jedem neuen Abschnitt (Strophe, Chorus und so weiter) zu, sodass es im Liedverlauf zu einem immer dichterem Gesamtklang kommt. *Angels* ist in einem sehr langsam Tempo aufgenommen, weshalb es nicht direkt zum Tanzen einlädt. Trotz des zunächst ruhigen Charakters wirkt das Lied über die gesamte Länge bewegt und anschiebend, wodurch es gleichzeitig einen ergreifenden, wie auch erregenden Eindruck hinterlässt. Es ist aus meiner Sicht gut vorstellbar, dass die HörerInnen zum Mitwippen ihres Körpers angeregt werden. Zudem lädt die eingängige, hymnische Melodie des Chorus zum Mitsingen oder Mitsummen ein, was sich in den unterschiedlichsten Live-Mitschnitten von Konzerten immer wieder zeigt. Insgesamt lässt sich das Lied aus meiner Sicht als »Rockballade« beschreiben, die besonders für Konzerte in Stadien geeignet scheint.

3.3.1.1 Aufbau

Dem ersten Eindruck nach ist der Aufbau des Songs relativ einfach. Nach einem kurzen Intro beginnt die erste Strophe. Ihr folgen der Chorus und die zweite Strophe, die kürzer als die erste Strophe ausfällt. Daraufhin erklingt der Chorus, dann das Gitarrensolo und zum Schluss wiederum der Chorus, der in einer allmählichen Verlangsamung (vergleichbar einem *Ritardando*) endet (Schema: A-B-A'-B-C-B).

²⁶Hier folge ich den Überlegungen Doebrings, der in seinem Artikel »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik« (2012: 23ff) dies als einen wichtigen Aspekt in der Musikanalyse bestimmt.

Eine feinere Unterteilung ist jedoch sinnvoll, denn sie zeigt eine charakteristische Gestaltungsform, die auch durch den Inhalt des Songs prägt (siehe Textanalyse). Am Ende jedes Textabschnittes, also am Ende jeder Strophe und jedes Chorus²⁷, wird die Phrase »I'm loving angels instead« wiederholt. Aufgrund der Länge von lediglich einem Takt (bzw. 2 Takten) und der Einbettung im Kontext (musikalisch wie textlich) wirkt sie als Endpunkt des vorangegangenen Abschnitts. Durch ihre stetige Wiederkehr und ihre Position am Schluss erhält sie eine Eindringlichkeit, wodurch sie zu einer Art unbewussten Parole bzw. einem Motto oder Leitspruch im Lied wird. Das Aufbauschema müsste um den in dieser Arbeit als Parole (x) bezeichneten Teil erweitert und deshalb wie folgt dargestellt werden: Ax-Bx-A'x-Bx-c-Bx. Hinzu kommt eine Doppeldeutigkeit in der Abschnittslänge. Das Lied ist im 4/4 Takt aufgenommen und lässt sich auch entsprechend einteilen²⁷. Jedoch sind die einzelnen Teile, also Strophe, Chorus und Solo, sehr stark ineinander verschachtelt, denn häufig beginnt die Melodie des folgenden Teils wie ein Auftakt am Ende der harmonischen Wendung des vorangegangenen Teils. Dass der Takt, in dem dies geschieht, schwer einem Teil zugeordnet werden kann, lässt sich zum Beispiel am Übergang von der Strophe zum ersten Chorus zeigen.



Abbildung 2: Ausschnitt Angels

Hier setzt der Gesang, je nach Betrachtung, vorgezogen oder verzögert auf der vierten Achtel ein. Der einzige Akkord, der in diesem Takt erklingt, ist E-Dur, also die Grundtonart des Stückes. Da die vorangegangene Harmoniefolge und die Melodielinie zu diesem Akkord hinführen, erhält dieser einen schließenden Charakter und bildet somit einen gefühlten Schlusspunkt des vorangegangenen Teils. Das zuvor nicht erklingende Schlagzeug beginnt am Ende dieses Taktes mit einem einleitenden Fill hin

²⁷Es wäre auch die Einteilung 2 Takte Vorspiel, 16 Takte Strophen (inklusive 1 Takt der Parole), 12 Takte Chorus, 12 Takte Strophen, 12 Takte Chorus, 14 Takte Gitarrensolo, 12 Chorus möglich.

zur Eins (Akzent durch Crash und Bassdrum) des folgenden Taktes. Auf dieser Eins beginnt auch der E-Bass, der bis dahin noch nicht zum Einsatz gekommen ist, wodurch diese Note stark betont wird. Es entsteht der Eindruck, dass der Chorus erst an dieser Stelle beginnt. Auch im weiteren Verlauf bleibt dieses Gefühl erhalten, denn die tendenziell abfallende Tonfolge endet im vierten Takt (bei Zählung in der 4/4-Takt-Logik im 5. Takt), um im selben Takt wieder anzusteigen und auf der folgenden Eins eine durch ein Schlagzeugfill eingeleitete Betonung zu setzen. Diese an fast allen Übergängen zu findende Verschachtelung bzw. Verschiebung macht eine entsprechende Einteilung der Formabschnitte sinnvoll. Damit wird allerdings eine ungerade Taktanzahl produziert, was dem Gesamtgefühl des Songs (gradlinig, 4/4 Takt) widerspricht.

Vermutlich wirkt diese Ungleichmäßigkeit dem oberflächlichen Eindruck eines simplen Songs entgegen, denn sie erzeugt gewissermaßen eine reizvolle Abwechslung durch diese unscheinbare, aber auch unerwartete Komponente.

3.3.1.2 Klanggeschehen – Produktion, Stimme und Instrumentierung

Angels lebt von der akustischen Steigerung, die von Abschnitt zu Abschnitt im Sound erreicht wird. Schon an der Amplitude der Wellenform lässt sich der Steigerungsprozess erkennen. Aufgrund der Dynamikunterschiede kann das Lied in vier Abschnitte unterteilt werden, die durch drei Einschnitte klar voneinander abtrennbar sind.

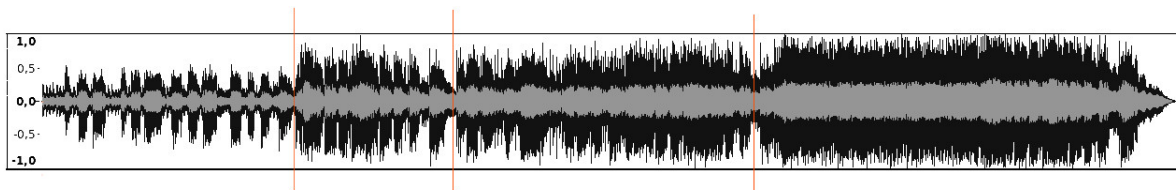


Abbildung 3: Wellenform Angels

Der Einschnitt wird im ersten Fall durch den Dynamikunterschied zwischen Strophe und Chorus erwirkt, in den beiden anderen Fällen durch den akustischen Abfall in der Parole am Schluss des Chorus. Die Steigerung der Dichte im Klanggeschehen wird vor allem durch das Hinzufügen von neuen Klangquellen erreicht. So kommen mit dem Chorus Bass, Schlagzeug, Rhythmusgitarre und hohe Streicher zum Klavier und den tiefen Streichern hinzu. In der folgenden Strophe erklingen im ersten Teil statt den Streichern Backingvocals, wodurch ein breiteres Spektrum abgedeckt wird. Im zweiten Chorus steigt die E-Gitarre als zusätzliche Stimme ein und ab der Mitte des Solos erklingen dann bis zum Schluss auch die Begleitstimmen wieder. Es baut sich also bis zum Ende hin ein immer dichter wirkender wie auch vielschichtiger Gesamtklang auf.

Im Klangraum der Aufnahme sind die Instrumente relativ stark links und rechts der Mitte, sowie in der Tiefe des Raumes positioniert. Eher vorne liegt abgesehen vom Schlagzeug der Sound der Hauptinstrumente, wobei das Klavier leicht rechts und die Gitarre und der Bass links der Mitte positioniert sind. Das im Klangraum weiter hinten stehende Schlagzeug weist im Sound eine Stereoteilung auf, denn Snare, Crash und Hi-Hat liegen in der Aufnahme auf der rechten Seite, wohingegen die Toms sich eher linkseitig befinden. Alle anderen Instrumente erklingen relativ leise im Hintergrund, wodurch sie im Gesamtklang auch weniger auffallen. Durch diese Aufteilung ist ganz vorne in der Mitte genug Platz für die Stimme, die dadurch klar und deutlich wirkt. Dass der Stimme und somit dem Text in der Produktion eine große Bedeutung zukommt, lässt sich wiederum aus der Wellenform ablesen. Sobald der Gesang einsetzt, vergrößert sich die Amplitude deutlich, was auf eine künstliche Verstärkung hinweist, die die Stimme ebenfalls in den Vordergrund rückt.

Im Spektrogramm lässt sich im Chorus eine auffallende Verstärkung besonders des zweiten Formanten – bei ca. 750 Hz – erkennen, die möglicherweise durch einen Equalizer hervorgebracht wurde. Dadurch erklingt die Stimme wahrscheinlich noch voller und markanter.

Eine genauere Analyse des Sounds würde wahrscheinlich noch weitere wichtige Aspekte zum Gesamteindruck beitragen. Zu Gunsten einer detaillierten Untersuchung von harmonischen und melodischen Strukturen bleibt dieser Punkt jedoch unterbeleuchtet.

Stimme

Dass Williams über eine hervorragende Stimme verfügt und weiß, wie er sie einzusetzen hat, wird in diesem Lied sichtbar. So klingt sie nicht nur über fast den gesamten Tonumfang von H bis gis' kräftig, sondern ist auch in der Lage, große Intervallsprünge, wie am Beginn der Strophe (Sext-Sprung), zu meistern. Zudem setzt er verschiedene Verzierungen, wie das (Ein-)Schleifen der Töne ein. Bis zu einem Ganzton werden sie wie am Chorus-Beginn auf »all« oder »waterfall« nach oben gezogen. Moore (2012: 105) verweist diesbezüglich auf den Gesang von Elton John. Eine andere Verzierung ist das Flattern der Stimme in der ersten Strophe (besonders bei »fate«). Dieser Klang erzeugt eine Labilität und verstärkt damit die verunsicherte Stimmung des Textes. Von der Dynamik der Stimme her zu schließen könnte der Song in einem Mal eingesungen worden sein. Lediglich an einer Stelle fällt auf, dass eine Nachbesserung vorgenommen werden musste: In der Phrase »when we are grey and old« erklingt auf dem »and« eine markante, unnatürliche Verschiebung, die auf den Einsatz eines tonhöhenkorrigierendes Programmes (Auto-Tune) schließen lässt.

Instrumentierung der Begleitung

Wichtig für den Sound und auch den hymnischen Gesamteindruck sind die über die Pop- bzw. Rockformation hinausgehende Instrumentierung und ihr Einsatz.

Auf der Aufnahme sind Flöte, Harfe, Streicher, Bläser, Percussion und darüber hinaus Begleitgesang zu hören. Diese Klänge scheinen aufgrund ihrer relativ geringen Lautstärke hauptsächlich zur Ornamentierung eingesetzt zu sein, wobei sie wesentlich zu einer vielschichtigen Textur beitragen. Tiefe Streicherstimmen (wahrscheinlich Celli) spielen im a-Teil²⁸ der ersten Strophe mit Vibrato lang gehaltene Töne in der Tonlage der Singstimme. Dabei setzen sie meist dann ein, wenn der Gesang endet. Insgesamt wirken sie in dieser Passage tragend – durch das Vibrato aber gleichzeitig instabil. Im c-Teil der zweiten Strophe erklingen sie noch einmal in der gleichen Lage der Singstimme. Durch ihren Rhythmus – zunächst kurz angespielte Sechzehntel – scheint es so, als würden sie die im Text angesprochenen Gefühle der »Regung« widerspiegeln. Da die Tonlagen korrespondieren, scheint es nicht abwegig, die Celli als einen Teil des Sängers, nämlich die körperliche, nicht verbalisierbare Gefühlswelt, zu verstehen. Neben dieser Deutung muss aber darauf hingewiesen werden, dass die Sechzehntel-Passage der zweiten Strophe ankündigend wirkt und damit eine erwartungsvolle Stimmung Richtung Chorus mitprovoziert.

Die Instrumentierung scheint aus meiner Sicht auch relativ bewusst gewählt worden zu sein. Besonders Flöte, Harfe und (fanfarenartige) Blechbläser sind Instrumente, die mit dem Himmel selbst oder mit himmlischen Wesen in Verbindung gebracht werden. Zumindest in der bildlichen Darstellung spielen diese nicht selten eines dieser Instrumente. Harfe und Flöte erklingen in der ersten Strophe und unterlegen die Melodie mit einer weichen Stimmung. Die Fanfaren spielen nur kurz im Solo, wobei der nach oben strebende Lauf heroisch und signalartig klingt und damit die »Wucht« des Solos fördert. Klavier und »schwebend« klingende Streicher wiederum sind typische Instrumente für Popballaden und Liebeslieder. Hinzu kommt noch das recht langsame Tempo des Stücks, das diesen Eindruck verstärkt.

3.3.1.3 Text-Analyse

Im Text stellt Robbie Williams Gedanken der Unsicherheit hinsichtlich des Lebens, der Liebe und des Schicksals, Gefühlen der Zuversicht und Hoffnung gegenüber. Projektionsfläche der Zuversicht ist ein Engel, also ein unbestimmtes, transzendentes Wesen, von dem man auch in den Momenten der größten Unsicherheit und Einsamkeit begleitet wird.

Die erste Strophe beschreibt einen durch das »sit and wait« angedeuteten einsamen, nachdenklichen Moment, in dem infrage gestellt wird, ob dieses Wesen überhaupt über das eigene Schicksal sinniert

²⁸Die Unterteilung der Strophe wird im Unterkapitel 3.3.1.4 Harmonie-Analyse besprochen.

und was es vorhersehen kann. Die Unsicherheit steigert sich dadurch, dass der Sänger nur über Erzählungen von dessen Wirken gehört hat. Auch der zweite beschriebene nachdenkliche Moment in der Strophe erzeugt einen Eindruck von Einsamkeit und der Angst. Im Bett zu liegen und sich laufend Gedanken zu machen, ist ein Sinnbild für Spannung und Sorge, die von Erholung und Schlaf abhalten. Obwohl das Liegen im Bett auch eine Assoziation zur Zweisamkeit und Beziehung öffnet, wird mit dem im Folgenden aufkommenden Gefühl, dass es keine Liebe mehr gibt, ein Bild der Einsamkeit und Aussichtslosigkeit erzeugt.

An dieser Stelle ist der emotionale Tiefpunkt erreicht, an den sich auch an die Frage nach dem Sinn des Lebens anschließen lässt. Doch in der folgenden Phrase dreht sich die Stimmung hin zur Zuversicht und Hoffnung. »I'm loving angels instead« ist die Erkenntnis, die er aus der Unsicherheit und all dem Zweifeln zieht. Im weiteren Verlauf des Liedes wird diese Erkenntnis am Ende jedes weiteren Textabschnittes verkündet.

Im Chorus wird hervorgestrichen, dass das Wesen immer für ihn da ist, ihn liebt und beschützt. Eigene Fehler und die Ungewissheit des Lebensweges bis hin zum Tod lassen ihn nicht daran zweifeln, dass jemand bei ihm ist und ihm zur Seite steht.

In der zweiten Strophe beschreibt er wiederum unbehagliche Momente. Der Schwäche und dem Schmerz kann er aber angesichts der Liebe des Engels, der ihn bestärkt, entgegentreten.

Wie ersichtlich wird, ist der Text eine gefühlsbetonte Darstellung des Versuchs, auch in schwierigen Lebenssituationen Mut und Zuversicht zu fassen. Dabei spielt Liebe im intimen zwischenmenschlichen Sinn eigentlich keine Rolle und macht im unmittelbaren Textverständnis die Deutung als Liebeslied überflüssig.

Der Engel, also das schützende Wesen, bleibt im Song jedoch nicht völlig unbestimmt, sondern erhält eine Konkretisierung durch das weibliche Pronomen. Damit wird ein Assoziationsspielraum hin zu einer Freundin, Liebschaft (aus einer heterosexuellen, männlichen Sicht) oder einer weiblichen Verwandten geöffnet.

Strophe 1:
I sit and wait
Does an angel contemplate my fate
And do they know
The places where we go
When we're grey and old
'Cause I have been told
That salvation lets their wings unfold
So when I'm lying in my bed
Thoughts running through my head
And I feel the love is dead
I'm loving angels instead

Chorus:
And through it all she offers me protection
A lot of love and affection
Whether I'm right or wrong
And down the waterfall
Wherever it may take me
I know that life won't break me
When I come to call, she won't forsake me
I'm loving angels instead

Strophe 2:
When I'm feeling weak
And my pain walks down a one way street
I look above
And I know I'll always be blessed with love
And as the feeling grows
She breathes flesh to my bones
And when love is dead
I'm loving angels instead

Williams 1997: CD-Cover

3.3.1.4 Harmonie-Analyse

Die Harmonie wird vor allem durch das Klavier getragen. Es erklingt von Beginn an und spielt fast durchgehend in Viertelschlägen die Harmonie-Akkorde, zum Teil zerlegt sowie mit gelegentlichen Verzierungen. Ab dem ersten Chorus wird die Harmoniesektion erweitert, denn es kommen eine akustische Gitarre sowie ein E-Bass hinzu.

Die Basis der Bassbegleitung ist ein Riff, in dem zwischen dem Grundton der erklingenden Harmonie (erste und dritte Viertel – häufig zuzüglich der vierten Achtel) und deren Quint (zweite Achtel oder vierte Sechzehntel der zweiten Viertel) gewechselt wird. Dieses Riff erklingt in fast jedem Takt, wird jedoch durch Variationen erweitert und durch Läufe immer wieder unterbrochen. Die Bassbegleitung wirkt dennoch sehr abwechslungsreich, denn neben zusätzlichen Schlägen – besonders Viertel und Sechzehntel – wird die Tonlage des Grundtones sowie die Bewegung zur Quint (meist Abwärtssprung, manchmal Aufwärtsbewegung) variiert. Besonders ab dem zweiten Chorus kann die Bassstimme als lebhaft und bewegt beschrieben werden, da neben immer mehr Läufen auch mehr Noten innerhalb eines Taktes gezupft werden.

Um eine detaillierte Harmonie-Analyse des Liedes durchzuführen, das weitestgehend in E-Dur erklingt, ist es sinnvoll, den Aufbau der Strophe und des Chorus' weiter zu unterteilen.

Aufgrund der harmonischen Zusammenhänge lässt sich die Strophe in drei Teile teilen. Im ersten Teil (a), der aus 4 Takten besteht und wiederholt wird, erklingen eine harmonische Phrase bestehend aus der Kadenz (E-Dur – A-Dur – H-Dur) zuzüglich der Tonikaparallele Cis-Moll. Diese wird im Übergang von der Subdominante in die Dominante für einen Viertelschlag durchschritten. Kramarz, der in seinem Buch »Die Popformel« typische und erfolgreiche Pop-Harmoniefolgen aufzeigt, nennt die Kombinationen aus diesen vier Akkorden die »Turn-Around-Formel«. Nach seinen Erkenntnissen bestehen viele Radio-Hits aus dieser offensichtlich sehr eingängigen Akkordkombination (2007:14ff). Aufgrund der Melodieführung entsteht am Ende der Akkordfolge ein schließender Eindruck (4ter Takt der Strophe). Da am Schluss aber die Dominante erklingt, handelt es sich um einen Halbschluss, der eine gewisse Offenheit erzeugt. Aufgrund der fehlenden Tonika wirkt das Ende nicht ganz geschlossen. Wie ich im Abschnitt zur Melodieanalyse noch zeigen werde, spiegelt sich diese Offenheit bzw. Unabgeschlossenheit im Text und in der Melodie wider.

Im zweiten Teil (b), der nur in der ersten Strophe gespielt wird, steht die Subdominante (A-Dur) im Mittelpunkt, in die zunächst von ihrer Paralleltart (fis-Moll) und danach von ihrer Tonikaparallele gewechselt wird. Die Subdominante gilt in ihrer harmonischen Ausrichtung als Ruhepol und gleichzeitig offen, da sie nicht wie die Dominante über einen Leitton verfügt, der zur Auflösung tendiert.

Die harmonische Phrase des letzten Teils der Strophe (c) und der Parole (x) – D-Dur, A-Dur, E-Dur – ist aus funktionsharmonischer Sicht eine Wendung von der Doppelsubdominanten über die Subdo-

minante zur Tonika.

Mit ihrem abfallenden Harmonie- und Melodiezug sowie der Wendung Subdominante – Tonika wirkt dieser Teil schließend, was auch die Position der Parole am Schluss der jeweiligen Abschnitte erklärt. Mit dem Ton D erklingt ein der E-Dur-Tonleiter fremder Ton. Nach Kramarz (2007: 92f) ist die Doppel-Subdominante aus dem Blues in die Rockmusik eingewandert und wurde Ende der 60er und in den 70er Jahren häufig verwendet, besonders gerne in der britischen Rock- und Popmusik dieser Zeit (Rolling Stones, Beatles, Led Zeppelin usw.). Durch den Einsatz eines Akkordes, der auf der kleinen Septim aufbaut, wird eine gewisse Irritation hervorgerufen, da damit die Ausgangstonart weitgehend unkenntlich gemacht wird.

Abgesehen von der funktionsharmonischen Erklärung, muss hier auch darauf hingewiesen werden, dass diese Wendung mit einem modalen Charakter, nämlich E-Mixolydisch, gefärbt ist. Dieser Eindruck wird auch durch das Gitarrensolo gestärkt, denn mit der Abfolge H-Moll (V), Fis-Moll (II), E-Dur (I) erklingt der Song-Teil in diesem Modus. In dem Lied wird also scheinbar zwischen der Dur- und der Modalen-Skala von E hin- und hergewechselt, was zu einer gewissen Abwechslung führt. Nach Scott (2010: 103f) sowie Shepherd (2003: 542) kommt der mixolydische Modus im englischen, aber auch in der anglo-amerikanischen »folk music« häufig zum Einsatz. Scott sieht in der Verwendung dieses Modus aufgrund des Bezugs zu der traditionellen ländlichen Musik aus England auch eine Form der »englishness« in der Klangsprache, die den Britpop prägt (Scott 2010: 105).

Im Chorus stößt man wiederum auf die von Kramarz benannte hitverdächtige »Turn-Around-Formel«, jedoch in einer etwas eigenen Abfolge (D-TP-S-T). In diesem Teil ebenso wie in der Parole erklingt ein Plagalschluss. Dieser gilt im Gegensatz zum authentischen Schluss als eine Endung mit geringerer Spannung aufgrund des fehlenden Leittons. Damit wirkt der Schluss weniger stark und insgesamt weicher. Anzumerken ist auch, dass diese Kadenz aufgrund ihrer häufigen Anwendung im Kirchengesang auch als »Kirchen-Kadenz« (»church cadence«) bezeichnet wird – was wiederum eine Brücke zu dem spirituell angehauchten Text und Titel erzeugt.

Abgesehen von der modalen Harmonie fällt im Gitarrensolo auch der Einsatz von dissonanten Akkorden auf. In den ersten zwei Takten dieses Formteils erklingt jeweils auf der ersten Viertel ein Quartvorhalt (H sus₄ bzw. Cis sus₂sus₄), der mit dem folgenden Akkord aufgelöst wird. Dadurch wird in Kombination mit der zuvor erklingenden Melodielinie in den Geigen und der Gitarren eine Spannung aufgebaut, deren Auflösung regelrecht erwartet wird.

3.3.1.5 Rhythmus-Analyse

Wie im ersten Teil über den Aufbau des Liedes bereits ausgeführt, erklingt der Song in einem 4/4 Takt, obwohl diese Wahrnehmung durch die Verschachtelungen etwas unterwandert wird.

Hinzu kommt das Zusammentreffen von einem »Laid-Back-Feeling« und einem gewissen »Drive«. Dabei spielen die Harmonie- und Rhythmusstimmen keine Rolle, denn sie erklingen präzise im Timing des Grundschlages. Die Streicher tendieren jedoch in verschiedenen Teilen, wie zum Beispiel beim Abwärtslauf vor der Parole, zu einem leichten »Laid-Back-Feeling« und wirken dadurch wie ein Echo. Entsprechend wird die erklingende Hauptmelodie nicht nur verlängert, sondern im Klangraum auch vergrößert. Insgesamt fördert dies den leicht kitschigen Eindruck.

Im Gegensatz dazu erklingen in der ersten Strophe die in Viertelnoten gespielten Schellen bzw. das Tamburin etwas vor dem Puls des Klaviers (ca. 0,1 Sekunden). Möglicherweise gibt dies dem eher langsam gespielten Stück von Anfang an einen gewissen Drive.

Was dem Lied noch zusätzlich Antrieb bzw. Schwung verleiht ist der nach vorne ziehende Gesang. Besonders auffällig ist dies bei den angestrebten »Zieltönen«, die zur Harmonie des Folgetaktes gehören, jedoch eine Achtel zuvor erklingen. Beispielhaft dafür ist der Aufwärtslauf zu Beginn des Chorus, wo der »Zielton« auf der letzten Achtel des Taktes erreicht und in den nächsten Takt gehalten wird. Erst auf der folgenden Eins liegt jedoch die Betonung, die durch den Lauf und das Schlagzeugfill hervorgerufen wird und somit der Melodie hinterherzieht.

Aus meiner Sicht wird durch dieses Stilmittel Abwechslung geschaffen, die dazu beiträgt, dass das Lied nicht zu langsam und platt klingt.

Der Puls wird zunächst über die Klavierbegleitung vorgegeben. Durch ihre rhythmische Geradlinigkeit und ihr fast durchgehendes Erklingen stellt sie einen gewissen Ruhepol im Stück dar. Ab dem ersten Chorus wird dann der Beat vom Schlagzeug dominiert. Das auf dem Instrument gespielte binäre Pattern baut auf dem Standard Rock Beat auf (Achtel auf der HH; auf 1,3 und 3+ Bassdrum-Schläge; auf 2 und 4 Snare-Schläge) und erklingt fast durchgehend bis zum Schluss. Lediglich um die Parolen nach dem ersten und letzten Chorus wird der Beat zurückgenommen bzw. ausgesetzt. Wie bereits beschrieben wurde, leitet das Schlagzeug Übergänge in andere Teile oft durch ein Fill-In ein. Besonders markant sind diese im Solo, was diesem Teil zusätzlich Druck verleiht und ihn »rockig« erscheinen lässt.

3.3.1.6 Melodie-Analyse

Wie aus den Erzählungen über den Schreibprozess hervorgeht, dürfte der Text die Grundlage für den Song gewesen sein. Dies zeigt sich auch an der Melodieführung, denn diese ist sprachnah (deklamatorisch), syllabisch gestaltet. Die Melodie wird weitgehend von der Singstimme vorgebracht, außer im Solo, wo sie auf die Gitarre übergeht.

Der Melodieverlauf ist von einem stetigen Auf und Ab geprägt, wobei die relativ großen Intervallsprünge (bis zu einer Septim) meist zu Beginn der einzelnen Formteile erklingen und dann durch Sekunden-

schritte nach unten aufgelöst werden. Beispielhaft dafür ist die erste, immer wiederkehrende Gesangsphrase, die gleich mit einem Intervallsprung von einer Sext (H-Gis) beginnt und sich danach in Sekundenschritten zum E abwärts bewegt. Im Gegensatz zu der regelmäßigen und ruhigen Klavierbegleitung wird die RezipientIn durch den Sprung gleich mit den Geschehnissen konfrontiert. Gleichzeitig könnte man diese Phrase als Kurzzusammenfassung des Liedes verstehen, denn sie beginnt mit dem tiefsten Ton des Stückes (H) und endet immer wieder mit der Achtelfolge Gis–Fis–E.

Der a-Teil der ersten Strophe weist eine aufsteigende Melodieführung mit zunächst gleichmäßig ruhigem (Achtel-Schläge), in der Wiederholung etwas bewegterem (Sechzehntel-Schläge kommen hinzu) Rhythmus auf. Er endet beide Male auf der Sekund (h) des erklingenden Akkordes (A-Dur). Neben der Aufwärtsbewegung, die die Sprachmelodie einer gesprochenen Frage widerspiegelt und der erzeugten Spannung, die durch den erklingenden Sekundabstand entsteht, kommt noch eine offene Wirkung am Ende dieses Teils durch den Halbschluss in der Harmonie hinzu. Diese drei Faktoren können als eine fragende, unsichere Stimmung in der Musik interpretiert werden, die mit den Geschehnissen der Song-Lyrik korrespondieren, weil sie an jenen Stellen einsetzen, wo sich der Sänger die fast unmöglich zu beantwortende Fragen über die Wirkung von Engeln stellt. Obwohl der erste Teil der zweiten Strophe mit der Harmonie der ersten Strophe übereinstimmt, wird die Melodie nicht in dieser Form wiederholt.

Der c-Teil ist durch eine langsame, absteigende Bewegungsrichtung der Melodie geprägt, der durch die im Sechzehntel-Notenabstand gesungenen Wechseltöne sehr bewegt und in Verbindung mit dem Text fast schon aufgeregt klingt (»lying in my bed«).

Erst in der Parole findet ein relativ schneller, verhältnismäßig zielstrebigster Abstieg (lediglich ein Takt) in Sekundenschritten zum Grundton bzw. harmonisch in die Tonika statt. Hinzu kommt eine Verlangsamung in der Begleitharmonie (Klavier, Bass) auf Halbenoten, was den Eindruck einer »Beruhigung« vermittelt und in Kombination mit dem Text als »Einsicht« verstanden werden kann.

Zu Beginn des Chorus steigt die Melodie in mehreren Intervallsprüngen um über eine Oktave auf das fis' und verweilt dann in dieser hohen Lage mit einer leichten Abwärtsbewegung hin zum Schluss. Hier werden in Sechzehntel-Achtel-Kombinationen meist Wechseltöne gesungen, die am Ende des Taktes jeweils einen Spitzenton erreichen. Diese wirken etwas rau und gepresst gesungen, was mit ihrer Lage an der oberen Grenze des Tonumfanges zu erklären ist. Gleichzeitig verleiht dies dem vorgebrachten Text einen gewissen Nachdruck. Ein weiteres Element der Betonung, das meist mit den Spitzentönen zusammenfällt, ist der Wechsel in eine etwas ruhigere Achtel- oder Viertelnoten-Folge, wodurch die scheinbar wichtigsten Worte »protection«, »affection«, »right or wrong«, »may take me«, »won't break me« hervorgehoben werden. Erst zum Schluss, wenn es auch um die letzten Stunden im Leben geht, fällt die Melodielinie ab und durch die längeren Pausen wird es ruhiger, um dann in der Erkenntnis der Parole zu schließen.

Der höchste Ton im Song (h') wird in der letzten Wiederholung des Chorus' auf dem »may« der Textpassage: »Wherever it may take me« erreicht. Damit wird trotz der Ungewissheit im Leben eine Betonung auf die Gefasst- und Gelassenheit gesetzt, ganz nach der Devise, »komme was wolle« oder »es wird mich nichts unterkriegen können«.

Im Solo steht die Melodie der Gitarre im Vordergrund, die mit wenigen Tönen wirkungsvoll eingesetzt wird. Abgesehen vom Gis werden nur die Grundtöne der Solo-Harmonie verwendet (fis,e,h). Innerhalb einer Harmoniefolge wird dreimal die weitgehend gleiche Phrase wiederholt. Die abfallend wirkende Tonfolge steigt in den ersten beiden Wiederholungen zum Schluss durch einen Gitarrenslide vom e auf das fis wieder an. Die Betonung durch Schlagzeug und Bass liegt auf diesem e, das auf der ersten Viertel des Taktes erklingt. Durch den Slide, mit einem leichten »Laid-Back-Feeling« zum fis (auf der zweiten Viertel), entsteht der Eindruck des Zögerns oder eher der Behinderung, um das tonale Ziel, das eher unterhalb des e liegt, zu erreichen. Erst in der dritten Wiederholung wird durch einen Abwärtssprung vom fis' zum h die Bewegung abgeschlossen. Insgesamt kann der Klang der Gitarre als durchdringend, und leicht verzerrt (wahrscheinlich Overdrive) mit basslatigem Grundklang beschrieben werden.

Neben der Hauptmelodie erklingen im Chorus und im Solo weitere Melodien. Sie liegen besonders ab dem zweiten Chorus über der Hauptmelodie und weisen einen ruhigeren, tragenden Rhythmus auf (vor allem Viertel, punktierte Halbe und ganze Noten). Neben den Violinen werden die Begleitmelodien im zweiten und dritten Chorus besonders durch die als Slidegitarre gespielte E-Gitarre vorgebracht. Die Slides erzeugen einen weichen Übergang zwischen den Tonhöhen und ergänzen damit die schwebenden Töne der Streicher. Die Hauptwirkung dieser übereinander geschichteten Melodien ist die hervorgerufene Steigerung und Dichte im akustischen Gesamteindruck.

Gleichzeitig lässt sich aus meiner Sicht ab dem zweiten Chorus auf der semantischen Ebene eine Verbindung zu einem transzendenten, schützenden Wesen (wie es im Text besungen wird) herstellen. Die Lage oberhalb der Hauptmelodie, das ruhige Fortschreiten der Melodie (bedacht, wissend) und der Klang (weich und schwebend) sind relativ eindeutige akustische Symbole. Der Einsatz deutet meiner Ansicht nach auf ein bewusstes kompositorisches Mittel hin.

Der hymnische Charakter des Songs wird durch den Eindruck des Anschwellens der Melodie am Beginn jeder Abschnittswiederholung, sowohl im Chorus als auch im Solo miterzeugt. Bei Ersterem ist es die Melodieführung des Gesangs und bei Zweiterem jene der Streicher, die innerhalb von meist drei Viertelschlägen in Intervallsprüngen um eine Oktav steigen. In Kombination mit Schlagzeugfills und dem in Achtel-Schlägen erklingenden Bass steigert sich die Stimmung hin zum ersten Schlag des Folgetaktes. Weitere Elemente, die die druckvolle Steigerung fördern, sind zum Beispiel ein ansteigendes Glissando in der E-Gitarre am Beginn des zweiten Chorus.

In den daran anschließenden Takten, besonders im Chorus, fällt die Melodie nur sehr langsam ab. Der schnelle Anstieg – wenn man so will ein Hinweis auf Erregung – führt in ein Hochgefühl, das dann langsam wieder abnimmt. Hinzu kommt, dass die Melodie selbst leicht singbar ist und so – wie in Aufnahmen von unzähligen Konzerten zu sehen ist – von den Massen gerne mitgesungen wird.

3.3.1.7 Resümee

Im Lied *Angels* können verschiedene Aspekte entdeckt werden, die im Zusammenhang mit der Inszenierung und Wahrnehmung von Robbie Williams und somit möglicherweise zu dessen Durchbruch zu stehen scheinen.

Auffallend ist, dass über verschiedene Elemente eine Nähe zur englischen Popmusik hergestellt werden kann. Neben der Intonation, die an Elton John erinnert, lässt sich auch der mixolydische Modus mit englischer »folk music« oder der englischen Beatmusik der 60er und 70er Jahre in Verbindung bringen, und zudem ist Williams Aussprache, auf die hier nicht weiter eingegangen wurde, als ein britisches Englisch zu identifizieren. Amazon-RezensentInnen vergleichen zudem den Klavierpart am Anfang des Stückes mit dem Sound der Beatles oder jenem von John Lennon. (vgl. Album US)

Besonders wirkungsvoll ist der harmonische und melodische Aufbau, über welchen immer wieder Spannung und Erwartung erzeugt wird. Durch das sprunghafte »Anschwellen« der Melodie am Beginn des Chorus, das in einem klanglichen Höhepunkt gipfelt, klingt das Lied imposant und erhält Pathos. Zudem trägt das Arrangement dazu bei, dass der effektvolle Einsatz von Streichern, Bläsern und Background-Vocals ein vielschichtiges Klangereignis hervorruft und das Stück einen hymnischen Charakter erhält.

Trotz des Pathos und langsamen Tempos wirkt das Lied sehr bewegt, wofür verschiedene Klangelemente, wie zum Beispiel die Schellentrommel, der vorgezogene Gesang oder das im Verlauf des Stückes immer abwechslungsreicher werdende Bass-Riff, verantwortlich sind. Dadurch wird das Lied vermutlich weniger kitschig wahrgenommen, als ohne diese Elemente, was wiederum der Öffnung für ein breites Publikum zuträglich ist. Darüber hinaus soll hier noch auf die Verwobenheit der Formteile (Parole – Chorus) hingewiesen werden, wodurch dem simplen Aufbau ein gewisser Reiz zugeführt wird.

Insgesamt stehen im Lied, schon aufgrund der Produktion, der Text und somit Williams' Stimme im Vordergrund. Über diese wird, entsprechend dem Text, in den Strophen Verunsicherung vermittelt, wohingegen sie im Chorus sicher und stark erklingt. Diese Form des Vortrages scheint förderlich für die Glaubwürdigkeit zu sein, da Text und Gesang zusammen eine Wirkung erzeugen, die der Person Williams abgenommen wird. Andere Elemente, die ebenfalls zu diesem stimmigen Zusammenklang beitragen, sind die Melodieführungen, die sich an der Sprachmelodie orientieren und der Einsatz von offen klingenden harmonischen Wendungen, die entsprechende Stellen im Text hervorheben.

Obwohl Williams keine ausgebildete Stimme hat (siehe Kapitel biografischer Abriss), erklingt sie in allen Lagen sicher und vor allem kräftig, weshalb sie in der Kombination mit der Dynamik im Gesang durchwegs kompetent erscheint. Dies spiegelt sich wiederum in der HörerInnenwahrnehmung, bei der immer wieder von Williams' gesanglichen Fähigkeiten die Rede ist (siehe dazu Kapitel Rezeption). Interessant für die Rezeption ist die mehrfache Doppeldeutigkeit im Text, denn zum einen geht es um Unsicherheit und zum anderen um Zuversicht, die nur durch die Gewissheit, dass ein Engel da ist, gewährleistet wird. Zudem kann der Engel neben der Bedeutung eines überirdischen Wesens auch als eine im eigenen Leben wichtige Person verstanden werden.

Abschließend kann angemerkt werden, dass aus dem Gesamtklang darauf zu schließen ist, dass in der Produktionsphase höchst professionell vorgegangen wurde.

3.4 Musikvideo: Angels

In der folgenden Filmanalyse möchte ich – ähnlich wie in der Stückanalyse – das Musikvideo zu *Angels* auf mögliche Bedeutungen, die dem Video eingeschrieben wurden, oder die dem Video innewohnen, herausarbeiten. Dazu wird die 2001 auf YouTube hochgeladene Originalversion des Musikvideos (Länge 3'57 + 13 sek. Abspann) untersucht (Robbiwilliamsvevo 2011).

Methodisch soll auf das von Faulstich entwickelte Grundmodell der Filmanalyse zurückgegriffen werden, welches um eine kurze Thematisierung des Entstehungskontexts erweitert wird.

Das Grundmodell soll nach Faulstich dazu helfen, »die latente Bedeutung des Films« über vier aufeinanderfolgende Betrachtungsweisen, nämlich Handlung, Figuren, Bauformen und Ideologie/Message herauszuarbeiten (Faulstich 2002:26f). Über die Betrachtung der Handlungsebene soll herausgearbeitet werden, was im Film »geschieht«. Ziel der Figurenanalyse ist es, festzustellen, wer mit welcher Rolle im Video agiert. Unter Bauform versteht Faulstich, wie und auf welche Art und Weise im Film die Handlung erzählt bzw. in Szene gesetzt wird. Darunter fallen Aufnahmeperspektiven und Schnittfolgen genauso wie das Zusammenspiel von Ton und Bild. Mit dem letzten Blickwinkel auf »Ideologien, Message« soll bestimmt werden, wozu der Film dient, wobei hier der Fokus auf die eingearbeiteten Normen und Werte gelegt ist (Faulstich 2002: 25f).

Im Zuge dieser Arbeit müssen diese Überlegungen und Herangehensweisen etwas angepasst werden, da in der folgenden Analyse nicht die latenten Bedeutungen im Film untersucht werden, sondern vielmehr auf verschiedenen Bedeutungen, die dem Musikvideo innewohnen, eingegangen werden soll. Vom Aufbau her orientiere ich mich an den vier Punkten des Grundmodells, jedoch begnüge ich mich in den einzelnen Betrachtungsweisen nicht mit der formalen Analyse, sondern werde darauf aufbauende erste Interpretationen herausarbeiten.

Um die Vielfalt an Informationen, die in einem Musikvideo stecken, erfassen zu können, wurde für den gesamten Clip ein Sequenzprotokoll verfasst (siehe Anhang S. 140). Darin wird das Musikvideo in Sequenzen eingeteilt, die sich an »Einheit/Wechsel des Ortes«, »Einheit/Wechsel eines Handlungsstranges« und »Einheit/Wechsel im Stil/Ton« orientiert (ebd. 73f). In diesem Protokoll werden, in Anlehnung an Faulstich, neben der Dauer der Sequenz die stattfindende Handlung, die Form der Inszenierung (Kameraperspektive/Schnitt) und das erklingende Material (Liedstruktur/Text) bestimmt, sowie eigene Assoziationen als Memo erfasst (ebd. 63f). Aufbauend auf diese schriftliche Annäherung wird dann das Video aus den vier Perspektiven betrachtet.

Zudem wird das Modell angepasst, denn aufgrund der Verständlichkeit gehe ich auf den Aufbau des Films (Element der Bauform) bereits im Abschnitt zur Handlung ein. Zudem wird der letzte Punkt Ideologie/Message etwas weiter gefasst, denn es soll in diesem Teil auf verschiedene Lesarten, die sehr stark mit latenten Bedeutungen zusammenhängen, eingegangen werden. Zusätzlich wird der Entstehungskontext kurz umrissen, denn darüber lassen sich mögliche absichtsvolle Einschreibungen erkennen.

3.4.1 Entstehungskontext

Das Musikvideo zu *Angels* wird unter der Leitung von Arnell Vaughan im Herbst 1997 gedreht. Es ist der erste Clip, den dieser für Robbie Williams' Solokarriere gestaltet²⁹. Jedoch stellt *Angels* nicht die erste Zusammenarbeit zwischen den beiden dar, denn Vaughan führt bereits beim Musikvideo *Back for Good* von Take That Regie. Seit den 1980er Jahren arbeitet er als Musikvideo-Regisseur unter anderem mit Simply Red, Paul Young oder den Spice Girls zusammen. Einen Namen macht er sich auch als Regisseur für Werbeclips, wie dem in Schwarz-Weiß gehaltenen Levis-Fernsehspot *Creek* aus dem Jahr 1994, der bis heute eine große Popularität genießt.

Die Aufnahmen für *Angels* entstehen nach Vaughan's Angaben im Oktober oder November 1997 innerhalb von zwei Drehtagen. Zunächst wird in Saunton Sands, einem Küstenabschnitt in der Grafschaft Devon, gedreht. Am zweiten Tag dient der ehemalige Paternoster Square in London mit seinen 60er-Jahre-Bauten als Schauplatz für die Aufnahmen (ie:music 2010: 99). Die Gebäude, die in den folgenden Jahren abgetragen werden, stehen zum Zeitpunkt des Film-Drehs bereits leer. Wie der Regisseur berichtet, will er mit der Wahl dieser Drehorte einen Kontrast zwischen der weiten Ebene des Strandes sowie der Hügellandschaft der Dünen und dem trostlosen Ostblockflair der Stadt erzeugen. Für die Filmdramaturgie lässt sich Vaughan von seinen emotionalen Eindrücken des Songs leiten.

²⁹ Später folgen noch weitere Videos zu Erfolgssingles wie *Supreme*, *Feel* oder auch das umstrittene Video zu *RockDJ*.

“With ‘Angels’, I could just see it. It was so cinematic and so emotional [...] I could just feel that emotion that I just wanted to try and get across for him. [...] It was less of a story and more of a mood thing.” (ie:music 2010: 96)

Entsprechend unkonkret wirkt die Ausgangsidee für das Video: Der Regisseur weiß nur, dass er einen Spaziergang am Strand und einen Helikopter(flug) im Video haben will. Wie Vaughan im Interview mit Forde (ie:music 2010) erzählt, veranschaulicht er Robbie Williams sein Konzept folgendermaßen:

“It’s very weird. You’re walking out on a beach and then you’re walking in the city. It’s like that feeling when you’ve had a massive Christmas dinner and you go out for a long walk.” (ebd. 96).

Insgesamt entsteht dann auch das Musikvideo ohne der Absicht, eine Geschichte zu erzählen. Lediglich durch die Sequenzen, in denen eine Frau neben Williams zu sehen ist, kommt eine gewisse Handlung in den Clip (ebd. 96).

Abgesehen von der fehlenden Handlung muss auf zwei weitere Details in Bezug auf die Produktion hingewiesen werden. Zum einen beabsichtigte der Regisseur, Robbie Williams so zu inszenieren, dass er »cool« erscheint, wobei als Vorlage der junge Steve McQueen genannt wird (ebd. 96).

Zum anderen wird das Gitarrensolo um 8 Takte gekürzt, wodurch das Lied um fast eine halbe Minute verkürzt ist. Weshalb diese nicht unwesentliche Reduktion durchgeführt wurde, muss derzeit unklar bleibenmüsste genauer untersucht werden. Aus meiner Sicht ist vorstellbar, dass dies auf Grund von Vorgaben des Musikfernsehens durchgeführt wurde. Außerdem könnte diese Kürzung zur Steigerung des klanglichen Effekts bzw. der Wirkung dienen.

3.4.2 Handlungsebene

Angels stellt eine Mischung aus Performance-, Konzept- und narrativem Video dar. Dass ein starkes Performance-Element für das Video wesentlich ist, zeigt sich in den immer wiederkommenden Sequenzen, in denen Williams singt. Diese Abschnitte stehen in keinem spezifischen Zusammenhang zu dem anderen Bildmaterial und streichen lediglich seine gesangliche Darbietung heraus.

Die »Handlung« findet im Wesentlichen an zwei Schauplätzen statt: Zum einen an einem flachen, weitläufigen Strandabschnitt und zum anderen in dem bereits zuvor erwähnten modernen Stadtviertel von London. Darüber hinaus spielen einige Sequenzen in einer hügeligen, mit Gras überwachsenen Dünenlandschaft. In dem Video wird zwischen diesen Schauplätzen scheinbar zusammenhangslos

hin und her gewechselt. Eine Beziehung erscheint sich lediglich dann zu ergeben, wenn die Tätigkeiten des Protagonisten nacheinander an beiden Orten gezeigt wird. Der Bezug ist jedoch nur auf der Bildebene gegeben; eine Geschichte erschließt sich damit nicht. Insgesamt bleibt unklar, in welchem zeitlichen Zusammenhang die einzelnen Sequenzen zueinander stehen und wie die gezeigten Handlungen im Kontext der gesamten Geschehnisse zu verstehen sind. Damit verstärkt sich der Eindruck eines Konzept-Videos. Eine dem Musikclipverlauf folgende Zusammenfassung³⁰ des »Plots« macht dies deutlich.

Robbie Williams wird im ersten Teil des Clips [bis 0:45] abwechselnd an den verschiedenen Schauplätzen spazierend gezeigt. Sein Gesicht wirkt, nicht nur in diesen, sondern auch in den folgenden Spazierpassagen, angespannt und nachdenklich und sein Blick ist häufig nach vorne in die Ferne, manchmal auch kurz zur Seite gerichtet.

In der folgenden Sequenz steht er in der Stadtlandschaft, in Mitten von Basketball spielenden Frauen. Die in diesem Teil abwechselnd gezeigten Bilder von Williams, der in die Kamera blickt, und einer Frau deuten auf eine Schuss-Gegenschuss-Perspektive. Damit entsteht der Eindruck, dass Williams seinen Blick auf diese ihm scheinbar gegenüber stehende Frau fokussiert. Da sie zunächst ihr Gesicht zur Seite und nach unten gerichtet hat, scheint sie Williams erst am Ende der Einstellung zu entdecken. Hinzu kommt, dass Williams, obwohl er zwei Mal seinen Kopf zur Seite dreht, dann wieder in die Kamera sieht, so als könnte er den Blick von ihr nicht lassen.

In den nächsten Sequenzen befindet sich Williams, abgesehen von zwei kurzen Aufnahmen, am Strand. Hier wird er wiederum hauptsächlich spazierend gezeigt, wobei durch die verschiedenen Einstellungen (Vogelperspektive, Panoramaaufnahme) der Eindruck einer weiten, leeren und zusätzlich kalten und windigen Landschaft entsteht. In mehreren Einstellungen erscheint im Sand auch ein überdimensioniertes kreisförmiges Gebilde, das sich aus drei unterschiedlich strukturierten Ringen zusammensetzt. In einer Sequenz steht der Protagonist mit zur Seite gestreckten Armen und geschlossenen Augen in dieser Formation. Am Schluss dieses Abschnittes fliegt ein Hubschrauber über Williams hinweg. Obwohl er mit dem Gesicht zum Himmel gerichtet den Strand entlang läuft, ist sein Blick in keinem Moment auf das Fluggerät gerichtet. Es scheint so, als wolle er sich nicht ablenken lassen oder als würde er den Helikopter nicht wahrnehmen.

Im nächsten Teil ist Williams zunächst abwechselnd an allen drei Schauplätzen spazierend zu sehen. Es folgen Sequenzen, die ihn alleine mit einem Fußball spielend in der Stadt und am Strand zeigen. Immer wieder sind Großaufnahmen des Frauengesichtes der früheren Sequenz zwischengeschnitten. Zum Teil wird der weibliche Kopf in diesen Bildern von einem transparenten, weißen Schleier verdeckt.

³⁰Die Zusammenfassung soll nur einen groben Überblick über den Gesamtverlauf geben. Einige Teile werden erst später bearbeitet. Außerdem werden Sequenzen, in denen Williams singt, nicht erwähnt, da Performance-Inszenierungen ein typisches Element dieses Musikclip-Genres sind. Ihr Einschub zerschneidet die Handlung nicht direkt bzw. wird von der RezipientIn wohl nicht als solches verstanden.

Gegen Ende der »Fußballpassage« sind auch Aufnahmen des Hubschraubers, der über den am Strand gehenden Williams hinweg fliegt, eingefügt. Am Ende dieses Teils wird Williams in der Stadtlandschaft gezeigt, wie er mit dem Ball eine Flanke schießt. Darauf folgt eine Einstellung, in der er lächelnd und mit hochgestreckten Händen aus einem Gebäudevorsprung hervortritt. Die Pose erinnert an eine Erfolgsgeste.

Diesen in schnellen Schnitten gezeigten Bildern folgen Aufnahmen, in denen Williams mit der Frau eng aneinander geschmiegt und sich küssend auf einem Tuch in den Dünen liegt. Dabei fliegt ein Hubschrauber über sie hinweg, in dessen Seitentüre ein filmender Kameramann sitzt. In den darauf folgenden Einstellungen gehen die beiden gemeinsam den Strand entlang, wobei er seinen Arm um ihre Schulter und sie ihren Kopf an seine Brust gelegt hat. In zwei Momenten umfasst er mit dem freien Arm ihren Kopf. Diese scheinbar schützende Körperhaltung wird im Zusammenhang mit dem direkt hinter ihnen abhebenden Hubschrauber eingenommen. In diesem befindet sich wiederum ein Kameramann an der Seitentüre, der sein Aufnahmegerät auf die beiden gerichtet hat.

Den Sequenzen der Zweisamkeit sind darüber hinaus Bilder des »einsamen« Robbie Williams zwischengeschnitten, der den Strand entlang spaziert oder auf dem Rücken im »Kreis« liegt.

Nach einer Panoramaaufnahme auf die weite, fast unendlich scheinende Ebene des Strandes wird Williams mit der Frau gezeigt, mit der er auf einem Motorrad den Strand entlang fährt. Dabei strecken sie Arme bzw. Beine aus, lehnen sich zurück und scheinen inbrünstig zu schreien, sodass über dieses »Austoben« und intensive »Genießen« ein Eindruck vollkommener Freiheit entsteht. Während der Fahrt werden sie nicht nur von einem über ihnen fliegenden Hubschrauber begleitet, sondern auch von einem Quad-Bike, auf dem wiederum ein Kameramann sitzt. Unterbrochen wird diese längere Sequenz durch den sich am Strand im »Kreis« drehenden, scheinbar tanzenden Robbie Williams.

Im letzten Teil werden die beiden küssend abwechselnd in der Stadt und am Strand gezeigt. In der Stadt trägt die Frau dabei einen weißen Rock aus Tüll. Am Strand werden diese Sequenzen meist von dem um sie fliegenden Hubschrauber begleitet, der dann kurz vor dem Ende des Liedes über das Meer abdreht. Ganz zum Schluss sieht man Williams über eine Düne rennen.

Obwohl der Musikclip zunächst eher an ein reines Konzept-Video erinnern mag, können hier zwei narrative Stränge ausgemacht werden. Zum einen wird eine Liebesgeschichte zu einer Frau erzählt: Über die chronologisch aufeinander folgenden Momente des sich Sehens, des Verliebenseins und des Zusammenlebens deuten die Bilder dieses Narrativ an.

Das Sehen und Verlieben wird in der ersten Sequenz ihres »Zusammentreffens« gezeigt. Williams, der sie aus der Distanz erblickt, scheint von Anfang an von ihr fasziniert und angetan zu sein. Den um ihn spielenden jungen Frauen schenkt er keinen Blick, und auch eine in einer späteren Einstellung erscheinenden Frauensilhouette lenkt seinen Blick nur kurz ab. Abgesehen von diesem Augenkontakt zu ihr werden keine weiteren Annäherungsversuche oder Momente des Kennenlernens gezeigt.

In den Sequenzen, in denen sie das erste Mal gemeinsam zu sehen sind, pflegen sie offensichtlich schon ein Verhältnis. Sie liegen schmusend in den Dünen und gehen eng aneinander gelehnt den Strand entlang. Außerdem verbringen sie gemeinsame Zeit beim Motorradfahren. Abgesehen vom Küssen in den Dünen sind sie bis nach der Motorradfahrt-Szene in keiner intimen Situation zu sehen. Erst im letzten Abschnitt werden sie an verschiedenen Orten gezeigt, wie sie sich küssen und eng umarmen. Der weiße Tüll-Rock, der dabei in den Stadtszenen zu erkennen ist sowie das davor in einzelnen Szenen verschleierte oder vom Schleier umwehte Gesicht der Frau eröffnen Assoziationen zu einer Hochzeit. Diese Geschichte erschließt sich nicht von Anfang an. Erst durch den Kontrast zwischen den Szenen der Einsamkeit und Zweisamkeit sowie durch die gezeigten Ausschnitte der Beziehung kann sie über den ganzen Film verfolgt werden.

Der zweite Strang eröffnet sich über Bilder von Momenten des *enqu岸* sich selbst Spüren und der Kontemplation (bzw. Meditation). So werden Ausschnitte gezeigt, in denen der Protagonist kaum etwas zu tun scheint, die aber dennoch viel zur Wirkung des Videos beitragen. In zwei solcher Sequenzen, anhand derer ich dieses Empfinden veranschaulichen möchte, wird Williams in statischen Posen am Strand gezeigt. In der ersten steht er aufrecht, mit zur Seite gestreckten Armen im »Kreis«. Das von der Sonne angestrahlte Gesicht ist in Richtung Himmel gerichtet und seine Augen sind geschlossen. Auch im zweiten Abschnitt befindet er sich im »Kreis«, wobei er dieses mal auf dem Rücken liegt und alle Gliedmaße von sich streckt. Wiederum ist sein Gesicht dem Himmel zugewandt und auch die Augen sind geschlossen. In beiden Aufnahmen fliegt die Kamera in Vogelperspektive über ihn hinweg.

Die Posen, die Williams innehat, wirken ganz der Natur hingegen und ausgesetzt. Es scheint, als konzentriere er sich nur auf das Spüren und diesen Moment. Durch die geschlossenen Augen verbannt er die mögliche Ablenkung des visuellen Reizes aus dem Augenblick, wodurch die Wahrnehmung anderer, zum Teil diffuser Empfindungen intensiviert werden kann. Dadurch entsteht der Eindruck, dass das »ganz bei sich selbst Sein« dargestellt werden soll. Auch durch das Stehen bzw. Liegen ohne ersichtliche weitere Tätigkeit und ohne erkennbaren Zweck wird dieser meditativ anmutende Fokus auf den Moment und das »In-sich-gekehrt-sein« vermittelt.

Daneben erzählen auch andere Sujets im Video, wie etwa der Tanz, die Liebe oder das Motorradfahren, von Momenten besonders intensiver persönlicher Gefühle. Es wird also vom Sein und vom Erleben des (Da-)Seins berichtet, wobei mit diesen Bildern immer wieder auch auf das Übersinnliche verwiesen wird. Aufnahmen vom leeren Strand, den Williams entlang spaziert, vermitteln eine tiefe Einsamkeit. Ein Eindruck von Unendlichkeit, Ungewissheit, Leere und »Kleinheit« (bzw. dem unbedeutend Sein) entsteht, wenn der Strand in der Panoramaaufnahme als eine flache, weite Ebene erkennbar wird, in der Williams zu einem kleinen schwarzen Punkt verkümmert. Die Übersinnlichkeit wird dann konkret, wenn der von Williams nicht beachtete, aber sehr häufig um ihn schwebende Hubschrauber als sein

Engel gedeutet wird.

3.4.3 Figurenanalyse

Robbie Williams agiert als Hauptfigur in diesem Musikvideo und ist, abgesehen von dem über das Meer abdrehenden Hubschrauber, immer im Bild (was dem Werbespotcharakter dieses Videotyps dienlich ist).

In der Inszenierung scheint er weniger eine Rolle zu spielen, als sich selbst darzustellen. Besonders klar tritt dies hervor, wenn er singend, also als Künstler gezeigt wird. In diesen Abschnitten sieht die RezipientIn fast ausschließlich Groß- und Detailaufnahmen des Kopfes, wodurch die gefühlsbetonte Mimik besonders stark in den Vordergrund gerückt wird.

In anderen Sequenzen, in denen er in der Stadt spaziert, Fußball spielt, mit der Frau schmust usw. wirkt er scheinbar natürlich, alltäglich und realitätsnah, obwohl er offensichtlich als Schauspieler agiert. Darauf weisen die in den Strandaufnahmen klar erkennbaren Kameraleute hin, durch die ein »Filmdreh« angedeutet wird. Hinzu kommt, dass Williams' Auftreten in diesem Musikvideo, wie bereits erwähnt, an den Schauspieler Steve McQueen angelehnt ist. Besonders über die Haltung und Kleidung werden Verbindungen zu ihm hergestellt. So trägt Williams in manchen Einstellungen eine Sonnenbrille, die McQueens Markenzeichen, seinen Persol-Gläsern, ähnelt. Auch der dunkle Rollkragenpullover, den Williams in allen Sequenzen an hat, erinnert an McQueen's Kleidungsstil. Hinzu kommt sein lässiger, »männlich-cooler« Gang in den Stadtsequenzen, der durch die verstärkte (aber nicht übertriebene) Schulterbewegung beim Gehen vermittelt wird. Die deutlichste Anlehnung liegt aber in der Motorradfahrt am Strand. McQueen war leidenschaftlicher Motorradfahrer und in einigen seiner Filme wurden extra für ihn Motorradsequenzen eingebaut (zum Beispiel bei »The Big Escape«).

Trotzdem wird Williams nicht wie ein McQueen-Double inszeniert, sondern es wird eher eine Referenz zwischen den beiden hergestellt. In Williams' »natürlicher« Darstellung sollen sich möglicherweise McQueens Coolness und Attraktivität sowie seine Berühmtheit widerspiegeln. Da ein Musikvideo auch als Werbespot verstanden werden muss, kann hier die Vermutung aufgestellt werden, dass mit dieser Referenz eine Übertragung dieser Zuschreibungen auf Williams beabsichtigt wurde.

Auch abgesehen von den Bezügen zu McQueen wird Williams sehr männlich inszeniert. So sind Fußballspielen und Motorradfahren Beschäftigungen, die einer männlichen Sphäre oder einem entsprechenden Habitus zugeordnet werden können³¹.

³¹vgl. zu Fußball: Sülzle, Almut (2005) Fußball als Schutzraum für Männlichkeit? Ethnographische Anmerkungen zum Spielraum für Geschlechter im Stadion. In: Antje Hagel, Nicole Selmer, Almut Sülzle (Hg.): gender kicks. Texte zu Fußball und Geschlecht. KOS-Schriften 10, Frankfurt/M., 37-52.

Darüber hinaus vermitteln nicht nur seine Tätigkeiten, sondern auch seine Körperhaltung diese Männlichkeit. So steigt er beispielweise die Treppen zu der modernen Stadtsilhouette breitbeinig hinauf, was ihn raumeinnehmend erscheinen lässt. Auch in der »partnerschaftlichen Beziehung« wird über Williams' beschützende Körperhaltung Männlichkeit konstruiert: Wie schon erwähnt, legt er nicht nur seinen Arm um die Schulter der Frau, während die beiden gemeinsam am Strand entlang spazieren, sondern benutzt auch seinen anderen Arm, um ihren Kopf an seine Brust zu drücken. Über diese Geste entsteht der Eindruck, dass er sie vor einer Gefahr beschützen möchte (vgl. Minute 2:25 & 2:38). Besonders im zweiten Moment kann dieses Verhalten auch als dominant und bevormundend interpretiert werden. Williams legt in dieser Sequenz seinen linken Arm »schützend« über ihr Gesicht. Damit verdeckt er aber nicht nur ihr Sichtfeld, sondern schränkt auch ihre Bewegungsfreiheit ein. Insgesamt zeigt das Musikvideo Williams in einer aktiven, die Frau in einer eher passiven Rolle. Wenn sie alleine im Bild erscheint, wird meist nur ihr Kopf und Oberkörper gezeigt. Abgesehen von ihrer »Tätigkeit« als Begleiterin (sie fährt und jubelt auf dem Motorrad mit, hält ihn beim Küssen), ist sie inaktiv. Sie wird als attraktives Gesicht, wenn man so will, als begehrenswertes Objekt dargestellt.

Lediglich die performativen Sequenzen schaffen einen gewissen Gegenpol zu Williams' Männlichkeitsdarstellung, denn wie ich weiter unten noch aufzeigen werde, wird Williams in diesen Teilen eher emotional gezeigt.

Insgesamt lässt sich die Inszenierung der Figur mit Begriffen wie »Metrosexualität« und »the new man« – zwei Männerbildern, die Anfang der 90er stark thematisiert werden – in Verbindung bringen³².

3.4.4 Bauform und Inszenierung der Handlung

Nicht nur über die Handlung selbst, sondern auch über ihre Inszenierung werden weitere Assoziationsmöglichkeiten geschaffen. Neben der Schnittfolge tragen die drei Schauplätze, die unterschiedlichen Bildausschnitte (von Panoramaaufnahmen bis zu Detailaufnahmen) die Kamerabewegung (Fahrten und statische Aufnahme) und die Kameraperspektive (viele Vogel- und Froschperspektiven) sowie die Farbwahl zur Wirkung bei.

In Bezug auf das vorangegangene Kapitel soll hier darauf hingewiesen werden, dass ein zentrales Element der Inszenierung die Bewegung der Hauptfigur ist. Auch wenn sich Williams einmal nicht von der Stelle rührt, wird er durch Kamerafahrten und -schwenks, aber auch durch andere Elemente, wie sich im Vordergrund bewegende Objekte oder schnelle Schnitte, in Bewegung gehalten. So kreist die

³²Auf diese Männerbilder komme ich noch im Kapitel *zeitliche Kontextualisierung* zu sprechen.

Kamera, abgesehen von der letzten Gesangsaufnahme, immer um Williams' Kopf, wenn er singt. Möglicherweise verstärkt dies den Eindruck einer aktiven Person.

Die Schwarz-Weiß-Aufnahme, in der das Video gehalten ist, entspricht keiner historisierenden, sondern einer modernen Ästhetik. Mit dem Ausblenden der Farben wird das Bild »purifiziert« und der Fokus auf die Geschehnisse im Bild und vor allem auf die Kontraste gelenkt. Das in den meisten Sequenzen relativ tief stehende Licht verstärkt die Ästhetik, denn die Schatten werden länger und die Kontraste stärker. Gleichzeitig wirkt es hell und die Sonne scheint mitunter ins Bild, wodurch das Gegenlicht die Szenerie überblendet.

Da dieses Stilmittel in der modernen Kunst aufgrund seiner vielfältigen Gestaltungsmöglichkeit eine große Rolle spielt, werden über seinen Einsatz Assoziationen zum »Künstlerischen« geweckt. Das Fehlen der Farbe setzt auch einen Kontrast zur »jugendlich« bunten Popkultur-Welt. Möglicherweise wird damit versucht, Williams als reif und erwachsen darzustellen und seine Musik in Verbindung mit »hochwertiger« Kunst zu bringen³³.

Ein wichtiger Aspekt, der aus der Ästhetik und zwei kurzen Handlungsausschnitt resultiert, ist der weitläufige Verweis auf Take That. Konkret können Verbindungen zum *Back for Good*-Video von Take That hergestellt werden. So sind beide Clips in Schwarz-Weiß gehalten, was aber ein mehrfach angewendetes Stilmittel des für beide Videos verantwortlichen Regisseurs Arrell Vaughan ist. Hinzu kommt, dass Williams in beiden Videos die im »Kreis« drehende Tanzbewegung und auch die Pose der ausgestreckten Arme ausführt – auch wenn sie im *Angels*-Video seriöser, weniger verspielt und überzeichnet, ausgeführt werden. Take That und Robbie Williams-Fans können im Bild eine Kontinuität entdecken, welche den Bruch möglicherweise abmildert.

Besonders wenn Williams alleine durch das Bild wandert, wird die Sequenz entweder aus einer Frosch- oder aus einer Vogelperspektive gezeigt. Die Froschperspektive kommt nur in der Stadt zum Einsatz. Die Sicht von unten lässt Williams größer erscheinen, sodass er in einer Einstellung (1:00) gleich groß, wie das hinter ihm stehende Gebäude wirkt. Hochhäuser, die ihn überragen, muten daher umso mächtiger und größer an. Insgesamt stellt diese Perspektive einen Bezug nach oben, zum Himmel her. Die Vogelperspektive wird im Gegensatz dazu nur in den Strand- und Dünenszenen eingesetzt. In diesem ausschließlich in Kamerafahrten und Überflügen gezeigten Blickwinkel, der aus dem Hubschrauber heraus aufgenommen wurde, erscheint Williams meist aus einer gewissen Distanz. Damit erhält die ihn umgebende Landschaft sehr viel Platz und lässt ihn im Verhältnis dazu klein und verloren erscheinen. In diesen Einstellungen, in denen sich das Bild sehr schnell auf die Landschaft zu oder über sie hinweg bewegt, entsteht in der ZuschauerIn eine Assoziation zum Fliegen. Damit ist auch diese Perspektive mit dem Himmel oder dem Überirdischen verbunden.

³³Musikvideos in Schwarz-Weiß-Aufnahmen stellen aber keine Seltenheit in der Popmusik dar.

All diese Elemente der Inszenierung suggerieren ein Gefühl der Erhabenheit. Die weite, leere Landschaft, die Größe der umgebenden Gebäude, die durch den Sonneneinfall hervorgerufen Helligkeit und Kontrastfülle geben der Szenerie eine machtvolle und übersinnliche Aura. Dieses Gefühl wird vermutlich noch durch den hymnischen Charakter der Songs verstärkt. Über die Verweise auf das Himmlische und die erhabene Atmosphäre werden Assoziationsebenen zu dem überirdischen Wesen hergestellt, das Williams im Text besingt. Neben diesen Eindrücken können auch der Hubschrauber und die Frau (siehe Kapitel Filmanalyse) mit dem Engel in Verbindung gebracht werden, wodurch der RezipientIn ein vielschichtiges Angebot an Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung steht. Insgesamt wird in diesem Video jedoch eine konkrete figürliche Darstellung eines Wesens mit Flügeln vermieden. Damit ersparen sich die Produzenten das Risiko einer kitschigen, womöglich lächerlichen Visualisierung. Da eindeutige Bezüge zum Engel fehlen, wird den RezipientInnen diese Interpretationsleistung abverlangt.

3.4.4.1 Bild - Ton

Eine wichtige Verbindung zwischen Video und Musik stellen jene Sequenzen dar, in denen Williams singend gezeigt wird. Dabei wird, wie in der Figurenanalyse schon angemerkt, fast immer auf sein Gesicht fokussiert, wodurch die Mimik zu einem wichtigen Element in der Darbietung wird. Der gesungene Text erhält so eine zusätzliche emotionale Tiefe sowie einen persönlichen Charakter. Der während dem Singen häufig in die Kamera gerichtete Blick sinkt am Ende der Textzeile meist Richtung Boden oder zur Seite. Bereits durch diese Blickänderung entsteht der Eindruck, Williams sei nachdenklich. Während er die Textstellen »a lot of love and affection« sowie »wherever it may take me« singt, ist seine Miene so angespannt, dass die Zornesfalten markant hervortreten. Zudem sind seine Mundbewegungen auffallend groß, wodurch Williams Mimik inbrünstig und überzeugt wirkt. Hinzu kommt, dass er in diesen Teilen fast immer aus einer Normalansicht zu sehen ist. Diese Perspektive hebt die RezipientIn auf Augenhöhe zum Protagonisten, wodurch die Distanz zur BetrachterIn verringert wird. Die Gesang-Performance-Sequenzen wechseln sich mit den anderen Sequenzen ab und folgen keinem spezifischen Muster. Lediglich bei der Phrase »I'm loving angels instead« wird Williams bis auf ein Mal immer singend dargestellt. Insgesamt kann durch die emotionale Inszenierung des Gesangsparts der Eindruck entstehen, dass Williams »es wirklich so meint«, also authentisch ist. Zudem rücken die gewählten Perspektiven den unerreichbaren Star näher an sein Publikum heran.

Abgesehen vom Gesang werden keine weiteren direkten Bezüge zwischen Video und Musik hergestellt. Lediglich im E-Gitarren-Solo kommt es zu einer Koppelung zwischen Bild und Ton, denn synchron zu diesem Liedabschnitt findet die Motorradfahrt über den Strand statt. Auch wenn es Zufall sein mag, kann hier eine symbolische Verbindung entdeckt werden. Der E-Gitarren-Sound wird mitunter

als kraftvoll, energiegeladen oder laut beschrieben; das sind alles Zuschreibungen, die man auch mit einem Motorrad in Verbindung bringen kann. Darüber hinaus ist das E-Gitarren-Solo, ähnlich wie das Motorradfahren, mit männlicher Inszenierung konotiert.

Weitere Verbindungen zwischen Bild- und Tonebene sind weniger offensichtlich. In einigen Spazier-Sequenzen stimmt das Schrittempo von Williams mit dem Tempo des Songs überein. Neben einzelnen Schnitten korrespondieren auch Handlungen, wie das Schießen und Jonglieren des Fußballs, mit dem Rhythmus des Liedes. Filmexmanente Geräusche/Töne sind nicht zu hören. Jedoch fällt auf, dass am Ende des ersten Chorus, also genau dann, wenn die Instrumente für einen Takt ausklingen, zum ersten Mal der Hubschrauber erscheint. Damit wird ein Kontrast geschaffen, indem der Hubschrauber, der normalerweise mit Lärm und Lautstärke verbunden wird, just in dem Moment erscheint, in dem eine relative Stille im Klanggeschehen zu verzeichnen ist. Generell sind weitere Kontraste zwischen Bild – Text – Ton zu finden. So beginnt das Lied mit der Phrase »I sit and wait« - zu sehen ist Williams aber laufend. An einer anderen Stelle (Sequenz 41) steigt Williams breitbeinig und mit großen Schritten eine Treppe hinauf. Auf der Tonebene ist im Kontrast dazu der fallende Lauf vor der Parole zu hören.

Der Text des Liedes kann nicht direkt als »Drehbuch« oder Kommentar des Bildmaterials angesehen werden. Jedoch lassen sich auch hier Verbindungen erkennen. So singt er von einem weiblichen Engel, den er liebt. Gezeigt wird die Liebesgeschichte zur Frau, wodurch die Frau im Bild als der besungenen Engel verstanden werden kann. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass die Frau Williams zum ersten Mal direkt ansieht, wenn der Satz »and i feel the love is dead« erklingt. In der Kombination mit diesen Bildern kann der folgende Satz »I'm loving angels instead« als »Änderung seiner Meinung« verstanden werden, die aufgrund ihres Erscheinens stattgefunden hat.

3.4.5 Lesarten, Normen und Werte

Aus den Handlungen und Inszenierung lassen sich zwei Lesarten herausarbeiten:

3.4.5.1 Lesart: Ideale (moderne) Beziehungsentwicklung

Über den narrativen Strang wird von einer scheinbar »idealen (modernen) Beziehungsentwicklung« erzählt. Die Hauptelemente sind dabei die drei Abschnitte, in denen Williams mit der Frau zu sehen ist. Im ersten Teil erblickt er sie und durch die Schuss-Gegenschuss-Perspektive wird die Fixiertheit auf das jeweilige Gegenüber, die trotz der räumlichen Distanz da zu sein scheint, betont. Dass sie die Einzige ist, die ihn interessiert, wird dadurch vermittelt, dass er inmitten von Basketball spielenden Frauen steht, denen er aber keinerlei Aufmerksamkeit schenkt. Auch in der folgenden Sequenz, in der er zur

Seite blickt und in seiner Blickrichtung die Silhouette einer Frau erscheint, fesselt das seinen Blick nicht. Stattdessen wendet er sich zurück in die Richtung der Kamera, also in die perspektivisch vermittelte Richtung der »Traumfrau«. In diesem ersten Teil ist das »sich ineinander verlieben« das zentrale Element. Im zweiten Teil wird davon erzählt, wie sich eine Beziehung entwickelt und wie Zeit miteinander verbracht wird. So kuscheln sie in den Dünen, spazieren gemeinsam über den Strand oder »toben« sich bei der Motorradfahrt aus. Im letzten Teil des Videos steht die Intimität im Mittelpunkt. Zum einen wird das Paar in diesem Teil fast ausschließlich beim Küssen gezeigt, zum anderen wird durch das weiße Tüllkleid die Eheschließung angedeutet, was für eine Fixierung und Bindung des Verhältnisses steht.

Wenn die Handlung des ganzen Films hinzugenommen wird, verstärkt sich die Lesart der »idealen Beziehungsentwicklung«. So enthält die Erzählung einen romantischen Start, denn der Protagonist trifft nach langer, einsamer Wanderung, dargestellt durch die Spaziergänge durch die Stadt und über den Strand, auf die »einzig wahre« Frau. Dass er sich davor schon umgeschaut hat, wird mit den in der Stadtszenerie gezeigten Blicken zur Seite angedeutet. Obwohl er nicht direkt auf der Suche scheint, hebt er doch immer wieder seinen nachdenklich auf den Boden gerichteten Blick, um die Umgebung zu inspizieren.

In einer »normalen« Beziehungsentwicklung ist zwischen den Phasen, in denen sich die Personen sehen und verlieben und dann eine Beziehung eingehen, eine kurze Kennenlernphase eingebettet. Dieser Teil wird in dem Musikvideo nicht explizit erzählt, aber zwischen der ersten und der zweiten dargestellten Beziehungsphase verstreicht durch die gezeigten Fußballsequenzen, relativ gesehen, eine »längere« Zeit. Dass die Frau in dieser Phase eine Rolle spielt, wird durch die immer wieder eingeblendeten Großaufnahmen ihres Gesichts verdeutlicht. Es scheint meiner Meinung nach durchaus plausibel, die gezeigte Zweisamkeit des Protagonisten mit dem Ball als eine Allegorie für die Beziehungsentwicklung zu verstehen. Das Spielen – hier mit dem Ball dargestellt – kann durchaus als ein Element des Flirtens verstanden werden: Das Jonglieren des Balles benötigt einen konzentrierten, feinfühligsten Umgang, will man den Ball nicht verlieren – ähnliches Feingefühl kann auch dem erfolgreichen Flirt attestiert werden. Eine direkte Verbindung findet sich aber am Ende der Sequenzen, denn hier folgt auf eine Flanke eine Jubelpose und in der nächsten Einstellung werden die beiden kuschelnd in den Dünen, also erstmals intimer, gezeigt. Hier kann eine Analogie zwischen dem erfolgreichen Schuss und der erfolgreichen Eroberung der Frau im Moment der Liierung herangezogen werden.

Ein weiteres wichtiges Element in der Erzählung ist, dass nicht sofort die später angedeutete Hochzeit stattfindet, sondern nach dem Beziehungsanfang zunächst Zeit miteinander verbracht wird. Dass in diesem Teil Williams immer wieder alleine und nachdenklich beim Spazieren gezeigt wird, kann man als Reflexion über die Situation deuten, sodass die Eheschließung zu einem wohl überlegten Akt wird. Nichts geschieht vorschnell, weder das Eingehen einer Verbindung, noch der Vollzug durch die Ehe.

Zusammenfassend könnte gesagt werden, dass die »ideale (moderne) Beziehungsentwicklung« durch die Phasen »romantischer Beginn«, »Kennenlernen« und »miteinander Zeit verbringen« und schließlich »Fixierung der Beziehung« gekennzeichnet ist und sich diese im Rahmen des Videos – wahrscheinlich nicht bewusst – widerspiegeln

3.4.5.2 Lesart: Beobachtung und Begleitung/Verfolgung

Eine weitere Lesart lässt sich in Bezug auf den Helikopter aufstellen. Wie in der Betrachtung der Handlungsebene bereits angemerkt, kann der Helikopter in einem ersten Interpretationsschritt als Engel gedeutet werden. Dies liegt daran, dass er nur fliegend gezeigt wird und dabei in unmittelbarer Nähe zum Protagonisten, fast wie ein Begleiter, in Erscheinung tritt. Da Williams ihm keine Beachtung schenkt und das Gefährt im stillsten Moment des Songs zum ersten Mal zu sehen ist, wirkt es so, als ob der Hubschrauber akustisch wie visuell nicht wahrgenommen wird. Hinzu kommt, dass mit dem Songtitel *Angels* auf das übersinnliche Wesen hingewiesen wird (das laut Text allerdings eine weibliche Person ist).

Wie im Text zum Ausdruck kommt, liegt die Hoffnung, die auf den Engel projiziert wird, in dessen Begleitung und damit verbunden eine Art fortwährendem Schutz und uneingeschränkter Zuneigung. Um diese Erwartung zu erfüllen, muss das transzendente Wesen seinen Schützling beobachten. Ein derartiges Beobachtungsmoment ist durch den Kameramann symbolisch präsent.

Wenn aber nun die Darstellung des Hubschraubers im Musikvideo genauer betrachtet wird, erkennt man lediglich die begleitenden und beobachtenden Aspekte. Auch wenn dies für den Schutz notwendig sein mag, liegt darin auch ein Bedrohungspotential. Dass eine Gefahr durchaus gegeben ist, wird dann sichtbar, wenn Williams die Frau schützend in den Arm nimmt, als in zwei Sequenzen des Films der Hubschrauber am Strand um das Paar fliegt.

Entsprechend scheint die Interpretation, der Hubschrauber sei ein Symbol für den Engel, nicht haltbar. Vielmehr wird über die Bilder von medialer Beobachtung und Verfolgung erzählt, auch wenn dies so vielleicht nicht beabsichtigt wurde. Ein Hinweis darauf sind die Kameramänner, die im Hubschrauber und auf dem Quad-Bike im Clip erscheinen. Im ersten Moment wirkt diese Situation, als würde die Metaebene des Video-Drehs selbst angesprochen werden. Das scheint aber nicht der Fall, weil abgesehen von den Kameralenten keine weiteren Ausschnitte des Sets oder der Produktion gezeigt werden. Der Hubschrauber mit dem Kameramann ist nicht immer präsent, erscheint aber in den unterschiedlichsten Momenten. So kreist er über den einsam am Strand laufenden Protagonisten genauso wie über dem Paar. Der Hubschrauber und sein mediales Auge ist damit nicht nur in Situationen, in denen die beiden gemeinsam Zeit verbringen präsent, sondern begleitet auch immer wieder intimere Augenblicke. Dass der Protagonist den Hubschrauber bzw. das Quad-Bike ignoriert und in entsprechenden

Situationen auch die Frau schützend in den Arm nimmt, weist auf eine für ihn gewohnte Situation hin.

Dadurch können Bezüge zu Williams als reale Person hergestellt werden. Als Berühmtheit steht er im öffentlichen Interesse und die Boulevard-Medien thematisieren immer wieder die unterschiedlichsten Facetten seines Privatlebens, seine Beziehungen genauso wie seine Drogenprobleme. Entsprechend spielt auch der Titel seines ersten Albums *Life Thru a Lens*, auf dem *Angels* enthalten ist, ironisch auf diesen Umstand an. Wie im Teil zur zeitlichen Kontextualisierung noch genauer bearbeitet wird, ist dieses Thema 1997 aber auch aufgrund des Todes von Lady Diana in aller Munde.

3.4.6 Resümee

Ein wesentlicher Aspekt, der sich aus der Filmanalyse herausarbeiten lässt ist, hinsichtlich der Produktion, der hohe finanzielle Aufwand für die Inszenierung. Elemente, die dies untermauern, sind der Einsatz diverser Fahrzeuge, wobei hier der Dreh mit zwei Hubschraubern besonders herausgestrichen werden muss. Hinzu kommt, dass die Außenaufnahmen, die an zwei verschiedenen Plätzen stattgefunden haben, ziemlich sicher weit aus mehr gekostet haben, als es zwei Aufnahmetage im Studio würden. Dies lässt sich zumindest als Hinweis auf die Bedeutung von *Angels* im Positionierungsplan bestimmen, besonders, da die Aufnahmen zu einer Zeit stattgefunden haben, als bereits bekannt war, dass sich das Album zu einem Ladenhüter entwickelt. Darüber hinaus lassen die Außenaufnahmen das Ergebnis hochwertig, weniger billig erscheinen, als dies eine entsprechende Produktion im Studio erreichen könnte.

Neben dieser Betonung der Qualität in der Produktion lässt sich auch die Form der Erzählung – nämlich vorrangig konzeptvideohaft – oder auch die Schwarz-Weiß-Inszenierung mit einer sehr künstlerischen Aufmachung in Verbindung bringen, was aus meiner Sicht wiederum auf eine Zielgruppe abseits der jugendlichen HörerInnen hinweist.

Die Darstellung im Video ist häufig von Gegensatzpaaren geprägt, wodurch eine Vielfalt an Auslegungen ermöglicht wird. Williams wird in der Handlung sehr männlich dargestellt. Im Gegensatz dazu erscheint er in den Gesangseinlagen eher emotional und nachdenklich. Die Schauplätze sind auf Natur (Strand) und Kultur (Stadt) aufgeteilt und zudem widersprechen sich Elemente auf der Bild-Ton-Text-Ebene immer wieder (zum Beispiel steht das Erscheinen des Hubschraubers der klanglichen Stille in diesem Moment gegenüber).

Wesentliche Elemente, die die Interpretation des Videos mitprägen, sind ganz sicher die Darstellung der Beziehung – die meines Erachtens einem modernen Beziehungsideal entspricht – die Inszenierung der Einsamkeit und Nachdenklichkeit, die starke, aber gepflegte Männlichkeit, erweitert durch ihre emotionalen Elemente, was mit dem metrosexuellen Männlichkeitsbild in Verbindung gebracht wer-

den kann sowie die Thematisierung von Beobachtung über das mediale Auge.

Insgesamt dient das Video bis zu einem gewissen Grad auch der Erzeugung von Authentizität, denn wenn Williams singt, wird sein Gesicht immer in Nahaufnahmen gezeigt. Damit werden emotionale Ausdrücke für die RezipientInnen sichtbar, wodurch der Eindruck vermittelt wird, dass Williams vom Gesungenen kognitiv und emotional überzeugt ist.

3.5 Rezeption

Um zu verstehen, wie auf das Musikstück und das Album reagiert wird und welche Elemente positiv bewertet oder überhaupt beachtet werden – im Sinne des einleitend beschriebenen Annehmens und Anerkennens – richte ich das Augenmerk auf die KonsumentInnen³⁴ und ihr Konsumverhalten. Zwar wäre dieses Vorhaben mit einer ethnographischen Untersuchung, wie Fiske sie vorschlägt, sicher ertragreicher, jedoch fehlt hierzu besonders aufgrund der zeitlichen Verschiebung der geeignete Feldzugang. Deshalb beschränke ich mich nur auf die Art und Weise, wie RezipientInnen über die künstlerischen Produkte sprechen. Hierzu werde ich Ralf von Appens Ansatz aus dem Buch »Der Wert der Musik: Zur Ästhetik des Populären« (2007) aufgreifen und *Amazon-Rezensionen* untersuchen, wobei dies durch stichprobenhafte Analysen von *YouTube-Kommentaren*, die bezogen auf verschiedene Versionen von *Angels* gepostet wurden, erweitert wird.

Methodisch orientiere ich mich an einer Variante der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring, mit dem Ziel einer *inhaltlichen Strukturierung*, also »bestimmte Themen, Inhalte oder Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen« (Mayring 2003: 89). Zunächst soll expliziert werden, wie die Auswahl des zu untersuchenden Materials getroffen wurde und wie sich der Analyseprozess gestaltet.

Als Untersuchungsgegenstand dienen die Amazon-Kundenrezensionen zu der Single *Angels* und zum Album *Life Thru a Lens*, die von den KonsumentInnen verfasst und anonym unter einem Benutzernamen oder unter dem offiziellen Namen veröffentlicht werden. Diese Wahl kommt dadurch zustande, dass vor allem mit der Single, aber auch mit dem Album Williams' Durchbruch in Verbindung gebracht wird. Die Analyse der Singlebesprechungen zielt dabei darauf ab, mehr über die Wahrnehmung und Bedeutung des Stücks für die RezipientInnen in Erfahrung zu bringen. Mit der Albumanalyse sollen zunächst die Impressionen, die die einzelnen Lieder hinterlassen, wie auch ihr Verhältnis zueinander beleuchtet werden. Dadurch soll dann in weiterer Folge herausgefunden werden, welchen

³⁴KonsumentIn wird in weiterer Folge als Synonym für RezipientIn verwendet und beschränkt sich deshalb nicht auf wirtschaftliche Konsumation.

Gesamteindruck das Album hinterlässt und wie Robbie Williams in Bezug auf den Tonträger von den RezipientInnen aufgefasst wird.

Etwas problematisch ist der zeitliche Aspekt, denn je weiter die Zeitspanne zwischen Aussage (Rezension) und Durchbruch liegt, umso eher können neue Elemente, die sich erst im Laufe der Zeit herauskristallisiert haben, als bedeutsam bezüglich der Musik oder des Künstlers angesehen werden. Eine zeitliche Kontrastierung der »neueren« mit den »älteren« Rezensionen wäre deshalb sinnvoll. In dem vorliegenden Fall muss aber berücksichtigt werden, dass der Handel im Internet in den 1990er Jahren noch in den Kinderschuhen steckt und Amazon erst seit 1994 existiert, weshalb angenommen werden kann, dass 1998 noch relativ wenig Gebrauch von der Möglichkeit, Rezensionen zu verfassen, gemacht wird. Nur vereinzelt sind deshalb Reviews von Williams' erstem Album vorhanden, die noch vor der Veröffentlichung der zweiten CD im Herbst 1998 geschrieben wurden. Darüber hinaus gibt es für die Single *Angels* insgesamt relativ wenige Rezensionen auf Amazon. Als Hauptquellen für diese Analyse dienen die Rezensionen des britischen (amazon.co.uk) und des amerikanischen/internationalen (amazon.com) Portals, auf denen zusammen bis zum heutigen Tag insgesamt 18 Single-Besprechungen zu finden sind. Lediglich auf dem deutschen (amazon.de) und auf dem kanadischen (amazon.ca) Portal wurden noch weitere Rezensionen – nämlich drei bzw. zwölf – gefunden, die in die Analyse einfließen. Auch wenn die Mehrheit der Kommentare nach 2001³⁵ entstanden ist, sollen aufgrund der geringen Anzahl (insgesamt 33 Singlerezensionen) alle berücksichtigt werden.

Auch bei den Albumrezensionen sind das britische und das amerikanische Portal mit insgesamt 48 Rezensionen die wichtigsten Quellen für diese Arbeit. Hinzu kommen wiederum 21 Kommentare vom deutschen und kanadischen Portal, wobei hier angemerkt werden muss, dass einige Kommentare auf dem kanadischen Portal mit denen des amerikanischen Portals ident sind. Auch hier werden wegen der geringen Anzahl an Rezensionen (insgesamt 69 Albumrezensionen) und der Kürze der Texte (mehr als die Hälfte ist kürzer als zwölf Sätze) alle Kommentare dieser vier Portale berücksichtigt.

Charakteristisch für die Rezensionen ist, dass jene, die das Album thematisieren, weitaus detaillierter gehalten sind, als jene, die die Single besprechen, weshalb diese auch weitaus ergiebiger in Bezug auf Informationen zu Musik und Person sind.

Der Analyseprozess gestaltete sich folgendermaßen: In einem ersten Schritt wurden den Textpassagen der Rezensionen Codes zugewiesen. Inhalte, die einem zuvor entwickelten Code nahe stehen, sollten nach Möglichkeit diesem zugeordnet werden, wobei der Code auch sinnvoll angepasst und erweitert wurde. Im zweiten Schritt fasste ich inhaltlich aufeinander bezogene Codes zu Kategorien zusammen, deren Benennung sich aus dem vorhandenen Material ergab. Zwar haben sich Ähnlichkeiten zu den

³⁵2001 wird das Album *Sing when you are Winning* veröffentlicht, mit dem Williams durch inszenatorische Elemente, wie etwa Konzerte mit Big-Band-Formation und Auftritten im Anzug, das Image als Entertainer bekräftigt.

Kategorien von von Appen herauskristallisiert, aber aufgrund der geringen Anzahl an Rezensionen sowie des abweichenden Forschungsinteresses wurden etwas andere Überkategorien zu den beiden Analysefeldern entwickelt.

Im Anschluss daran habe ich mit Schlagworten, die sich als wichtig herausgestellt haben, wie »cry«, »feeling«, »voice«, »love«, »sad«, »married« usw. die Kommentare zu fünf YouTube-Videos durchsucht, womit die bereits vorhandenen Ergebnisse zu *Angels* weiter verfeinert werden konnten.

3.5.1 Single-Analyse

Aus der Analyse der Single lassen sich zwei wesentliche thematische Zuschreibungen herausarbeiten, die in Bezug auf das Musikstück relevant zu sein scheinen: songbezogene Qualitäten (Musik, Text, Gesang) und emotionsbezogene Zuschreibungen.

3.5.1.1 Songbezogene Qualitäten (Musik, Text, Gesang)

Die Besprechungen der Single *Angels* hinsichtlich der *musikalischen* Qualität bleiben weitgehend unspezifisch. Nur ein kleiner Teil der RezensientInnen sowie der Kommentierenden auf YouTube thematisieren überhaupt das Tonmaterial, wobei diese Informationen meist kurz und relativ allgemein gehalten sind (»I like the music [...]«; YouTube2)³⁶. In vielen Fällen wird der Begriff vor allem mit so unkonkreten Eigenschaften wie »schön«, »großartig« oder »echt« (»This is a real music [...]«; YouTube1) »näher bestimmt«³⁷.

Zum Teil sind einzelne musikalische Elemente benannt, die als besonders wirkungsvoll herausgestrichen werden. In mehreren Berichten verweisen die SchreiberInnen auf die Melodie, wobei hier ihre Schönheit und ihr Einfluss auf den Gesamteindruck des Songs die wichtigsten Bezüge sind.

Ein weiteres musikalisches Element, das viele RezensentInnen als reizvoll empfinden, ist der Chorus, der als leicht mitsingbar gilt und aus diesem Grund vor allem bei Live-Konzerten, wenn das ganze Publikum singt, einen bleibenden Eindruck hinterlässt. Immer wieder weisen RezensentInnen darauf hin, dass Williams diesen Teil gar nicht erst singen muss.

Ähnlich wie die Musik thematisieren die RezensentInnen die Lyrics eher beiläufig, wobei diese dann wiederum relativ allgemein, als »guter« oder »schöner« Text beschrieben werden.

³⁶Die Zitate in Klammer dienen dem anschaulichen Beispiel für die von mir getätigten Aussagen. Sie wurden nach bestem Wissen und Gewissen korrigiert, ohne den Inhalt zu verändern. Die Verweiskürzel YouTube(Nr.) bzw. bei Amazonrezensionen Album (Land) oder Single (Land) dienen der Zuordenbarkeit der Zitate zu den jeweiligen Internetseiten. Im Literaturverzeichnis werden unter dem Punkt »Quellen der RezipientInnenanalyse« die Verweiskürzel mit der vollständigen Internetadresse aufgelistet.

³⁷Damit muss aber nicht unbedingt die Musik an sich gemeint sein, da dieser Begriff im Englischen auch als Synonym für das gesamte Lied steht und somit auch der Text, die Stimme usw. darunter verstanden werden.

In wenigen Reviews kommt es zu Interpretationen des Textinhaltes, wenn – dann fallen diese jedoch recht unterschiedlich aus. Es wird zum Beispiel auf die über Medien und unautorisierten Biografien verbreitete Position, dass im Lied vom verstorbenen Kind von Raymond Heffernan die Rede sei (siehe Kapitel Musikanalyse), verwiesen. Aus der Sicht einer anderen Person thematisiert dieses Lied eine unerfüllte Liebe und eine weitere Interpretation bringt den Engel mit Williams' Mutter in Verbindung, die ihn trotz aller Drogeneskapaden nicht im Stich gelassen habe.

An diesen Beispielen ist aus meiner Sicht erkennbar, dass die Lyrics eine weitläufige Lesart zulassen. Gerade wegen dieser Möglichkeit zur Interpretation und der emotionalen Thematik fassen die RezipientInnen den Text möglicherweise als besonders bedeutungsvoll und inspirierend auf. Diese Ansicht wird allerdings nicht von allen geteilt: Vereinzelt wird der gesungene Text auch als »nichtssagend« und sogar als »dumm« bezeichnet (»Great music... With stupid lyrics... Sad...« YouTube1).

Häufiger als die vorher genannten Interpretationsmöglichkeiten liegt die Qualität der Lyrics für die HörerInnen in den thematisierten Gefühlen und Gedanken (»[...] and the text is expressing so much feelings and thoughts[...]« YouTube5). In diesem Zusammenhang lässt sich auch die von einigen genannte »spirituelle Empfindung« verorten, die aber nicht nur durch die Lyrics, sondern schon alleine durch den Titel hervorgerufen werden kann. Wie ich bereits in meiner Musikanalyse versucht habe herauszustreichen, vermittelt der Liedtext eine traurige Stimmung. Dies fassen auch die meisten RezipientInnen so auf, wobei manche von ihnen dem auch ein kraftschöpfendes und hoffnungsvolles Element gegenüberstellen. Es scheint so, als könnten diese HörerInnen aus dem Text Zuversicht hinsichtlich ihrer persönlichen Trauer schöpfen (»a great song mellows out your pain and anger and takes you to internal dimensions and planes of sensitivity that is understandable - and infinitely more ...tolerable« YouTube2).

Interessanterweise wird der Text nur in einem Teil der Statements für sich selbst angesprochen. Oft sind Verweise zu Williams angefügt, die seine Fähigkeit und seine Leistung im Schreibprozess hervorheben (»Robbie Williams. Lyrical genius.« YouTube4).

Das Text und Musik verbindende Element, die Stimme, wird hingegen in einer Vielzahl der Kommentare und Reviews angesprochen. Trotz ihrer häufigen Thematisierung führen die HörerInnen in fast keiner Stellungnahme aus, was ihre besondere Qualität ist. Erneut sind es unspezifischen Begriffe wie »schön«, »speziell«, »verblüffend«, »groß-« und auch »einzigartig«, mit denen die RezensentInnen die Stimme umschrieben. In vielen Fällen wird in Kombination mit dieser eben auch auf die Großartigkeit und Schönheit des Liedes hingewiesen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Stimme eines der wesentlichen Wirkungselemente im Song darstellt (»beautiful, beautiful song, great voice...« YouTube3). Dies tritt vor allem in einem Kommentar zum Vorschein, in dem Williams' Stimme ein besonderes »feeling« zugesprochen wird (»Robbie Williams got a special feeling in his voice that touches loving hearts and this song is giving us all a beautiful and true message of love.« YouTube1). Auch in

einem kritischen Kommentar kann ein Hinweis auf den gefühlvollen Klang gefunden werden. So bezeichnet die Person den Sound von Williams' Stimme als »nervend«, da sie »zittrig« klinge (»rob-bie's shakey-ish sound he has in his voice annoys me« YouTube₃).

Insgesamt lassen sich die Mehrheit der Aussagen über die herausragenden Elemente des Text- und Klanggeschehens mit folgender auf der Plattform YouTube geposteten Formel zusammenfassen:

“An amazing voice + amazing lyrics + an amazing melody = A perfect song!” (YouTube₃)

3.5.1.2 Emotionsbezogene Zuschreibungen

Im Gegensatz zu den konkreten klanglichen und textbezogenen Geschehnissen stehen allgemeinere, vor allem emotionale Zuschreibungen im Zentrum der Besprechungen. Dabei schreiben die RezensentInnen besonders oft, dass sie *Angels* einfach »schön« finden, wobei wiederum nicht ausgeführt wird, was genau diese Schönheit ihrer Ansicht nach ausmacht. Zudem gilt das Lied für die HörerInnen als »zärtlich«, »gefühlvoll« oder »bewegend«. Mit Bezug auf das Klangmaterial wird das Lied somit als Liebeslied und Ballade verstanden.

Die berührende Wirkung von *Angels* zeigt sich auch in körperlichen emotionalen Ausdrücken. So berichten einige Kommentierende von einem Schaudern oder von Gänsehaut, wenn sie den Song und vor allem den Chorus hören.

“When the piano starts, I'm like: Oh, this is nice :)
When he starts singing, I feel tinglings on my back
Then, the chorus starts... And I'm like: OMG SHIVERSSS” (YouTube₃)

Andere KonsumentInnen beschreiben, dass ihnen das Lied so nahe gehen kann, dass sie in Tränen ausbrechen, wenn *Angels* erklingt. Die persönliche Stimmung, die mit dieser Emotion verbunden ist, ist recht unterschiedlich. Besonders oft findet sich ein Hinweis auf verstorbene Angehörige. Die Trauer und Angst, die in diesem Zusammenhang der Auslöser zu sein scheinen werden vermutlich über Bezüge zum Text hervorgerufen. Aber nicht nur der Tod, sondern auch eine gewisse Nostalgie lassen die HörerInnen in Tränen ausbrechen. Dabei muss es sich nicht einmal um einen dramatischen, traurigen Moment handeln. (“Damn it. I'm A Guy and I'm crying. This song brings back so many good memories”. YouTube₁).

Dass die meisten RezipientInnen beim Hören des Songs nicht in eine nachdenkliche Stimmung verfallen, liegt vermutlich an der mehrfach erwähnten animierenden Wirkung, die diesem Lied ebenfalls

zugeschrieben wird (»It is a song which will make you cry and sing a long at the same time« Single UK). In diesem Zusammenhang kann auch die Beschreibung von *Angels* als Rockballade verstanden werden, denn dieser Begriff impliziert aus meiner Sicht einen »kraftvollen«, »energiegeladen«, aber gleichzeitig auch emotionalen Sound.

Der hymnische Charakter, der dem Song ebenfalls zugeschrieben wird, verweist auf eine feierliche aber auch ergreifende Stimmung. Es verwundert insofern nicht, dass *Angels* in England 2005 zum »beliebtesten Lied« für Beerdigungen gekürt wurde (news.bbc.co.uk). Dass das Stück häufig bei Begräbnissen erklingt, geht auch aus den YouTube-Kommentaren hervor.

Im Sinne einer Aneignung und Umdeutung kann jedoch die »Verwendung« des Liedes als Liebeslied verstanden werden. Hier scheinen die traurigen Elemente im Text keine Rolle zu spielen. Die Beschreibung »Die superschöne Ballade zum Schmusen« (Single DE) etwa deutet das romantische Potential des Liedes an. Inwiefern die filmische Darstellung in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt, kann nicht genauer bestimmt werden. Auf jeden Fall wird in den Kommentaren mehrfach erwähnt, dass das Lied auf der eigenen Hochzeit erklang. Dies lässt sich vermutlich mit der Projektion des Chorus-Textes auf die Partnerin erklären, wodurch die Braut zum besungenen Engel wird. Mit der wiederkehrenden Parole »*I'm loving angels instead*« wird die Zuversicht, dass die Liebe zu ihr auch in den schlimmsten Stunden nicht abreißt, zusätzlich bekräftigt.

Zum Schluss muss hier noch darauf hingewiesen werden, dass gerade in jenen Albumrezensionen, die das Album als schlecht oder wenig gehaltvoll ablehnen, durchwegs auf *Angels* als herausragendes Lied hingewiesen wird.

3.5.2 Album-Analyse:

Aus der Analyse des Albums lassen sich vier wesentliche Themenbereiche herausarbeiten, die in Bezug auf Robbie Williams relevant zu sein scheinen. Ich habe sie mit »Authentizität«; »Entwicklung« und »Fähigkeit« benannt. Diese Kategorien dürfen nicht vollkommen voneinander getrennt gedacht werden, denn sie wirken aufeinander ein. Zusammen prägen sie das Bild, das von der Rezeptionsseite her Williams zugeschrieben wird.

3.5.2.1 Entwicklung

Unter die Kategorie »Entwicklung« fallen Vergleiche mit der musikalischen Vergangenheit sowie Fortschritte, die RezensentInnen im Album entdecken.

Was sich recht stark herauslesen lässt, ist eine Williams zugesprochene Veränderung, die oft als Weiterentwicklung thematisiert wird. Für viele gelten Musik und Texte des Albums als erwachsener und reifer als jene aus seiner Boyband-Zeit.

Diese Entwicklung wird insbesondere mit den Songtexten in Verbindung gebracht, denn diese behandeln aus Sicht der RezipientInnen tiefgehende und Williams *als Person* betreffende Thematiken, wie etwa Drogenprobleme, das Leben unter öffentlicher Beobachtung, Depression, Trauer und Existenzangst.

»From this album you can really tell that Robbie feels it and doesnt just sing a few meaningless words. He shows great maturity in his lyrics in a way that other artists fail to do. And, believe me, this music is nothing like the boyband songs from take that.«
Album UK

Diese Meinung wird allerdings nicht von allen Kommentierenden geteilt: Eine Minderheit lehnt das gesamte Album schlicht ab, mit der Begründung, es wäre »schlecht« und »inhaltslos«.

Den Wandel, der Williams zugeschrieben wird, machen die KonsumentInnen auch an der musikalischen Gestaltung der Lieder fest. Viele Songs werden als »rockig« bezeichnet, was mit den Attributen »aufrührend«, »mitreißend« und »unterhaltend« zusammenzuhängen scheint. Auch weitere thematisierte Elemente, wie etwa der Hinweis auf das Schreien in *Old Before I Die* oder auf die punkige Interpretation der *Back for Good*-Aufnahme lassen sich dem »Rocksound« zuordnen. In diesem Sinn sind auch die in mehreren Rezensionen genannten Bezüge zum Britpop-Genre und hier besonders zu Oasis zu verstehen. Mit dem Rock-Begriff scheint aber nur in wenigen Fällen eine qualitativ höhere Wertigkeit des Sounds angesprochen zu werden. Vielmehr soll darüber offensichtlich auf eine neue Facette von Williams hingewiesen werden, die eine wesentliche Veränderung bringt, welche sein vorheriges, vorwiegend jugendliches Publikum weniger anspricht. ("This is one of the most exciting rock albums that I have heard in a while. I am shocked that Robbie has not caught on with teeny-boppers."
Album US)

Ein anderer thematisierter Aspekt im Entwicklungskontext ist das Entstehen einer individuellen Musiksprache. Ansätze dazu sind aus Sicht der RezensentInnen auf diesem Album durchaus erkennbar. Ein wesentliches Kriterium dafür stellt die Abgrenzung zum Take That-Sound dar, was nach Meinung aller RezensentInnen auch geschafft wurde. Entsprechend wird die Musik als »neu« und eigenständig betrachtet.

Wie zuvor bereits erwähnt, bringen die KonsumentInnen dieses Album immer wieder mit Vertretern des Britpop-Genre in Verbindung. So wird in einzelnen Rezensionen auch auf die Beatles verwiesen

(»Ähnlichkeiten mit den Beatles sind natürlich nicht von der Hand zu weisen« Album DE). Wesentlicher Grund für die Thematisierung ist jedoch die angeblich starke Anlehnung an den Oasis-Sound. In einigen Liedern, besonders den drei Singles *South of the Border*, *Lazy Days* und *Life Thru a Lens* stellen die KonsumentInnen die klangliche Nähe fest und auch in späteren Alben wird diese Verbindung mitunter noch wahrgenommen.

Besonders in den kritischen Kommentaren zu dem Album gilt die Imitation des Oasis-Stils als »Ver-rat« am Britpop. So kritisiert eine Person, dass Williams' Erfolg erst durch die Kopie des Sounds möglich wird, da er damit eine neue Gruppe von Teenager ansprechen könne. (»The reason he is famous is down to the fact that he has followed Oasis line for line and applied it to a teeny-pop audience so that he can cross-over to different audiences. «Album UK)

3.5.2.2 Fähigkeiten

Immer wieder wird in den Rezensionen auf Williams' angebliche Fähigkeiten eingegangen, welche sich in zwei Bereiche unterscheiden lassen, nämlich die des »kompetenten Songwriters« und jene des »überzeugenden Performers«.

Die RezensentInnen nehmen Williams in Bezug auf das Songwriting vor allem als talentierten Lyriker wahr. Dies liegt aus ihrer Sicht vor allem an seiner Art, verschiedene Themen anzusprechen und zu verarbeiten. Ein wichtiges Stilelement scheint seine provokative und witzelnde Art zu sein. So soll er nicht nur sich selbst meist ironisch thematisieren, sondern, aus Sicht der HörerInnen, auch über seine Kontrahenten spotten. Wesentlich daran ist aber, dass er die Personen nie explizit benennt, wodurch der Text vermutlich nicht automatisch platt wirkt und mehrere Lesarten möglich werden.

Immer wieder sprechen RezensentInnen auch seine Direktheit in den Texten an, die von ihnen durchaus gemocht wird. Diesem »Stilmittel« wird aber keine literarische Sonderstellung zugestanden. Es ist vielmehr die naive Art und Weise, mit der auch komplexe oder schwierige Themen angesprochen werden können, ohne, dass Williams deshalb altklug oder besonders ernsthaft wirken muss. So streicht eine SchreiberIn hervor, dass diese direkte Art den Inhalt »wahrhafter« und »lebensnäher« schei-nen lässt. Möglicherweise sprechen direkt in den Texten artikuliert Gemütszustände, wie ausgespro-chene Ängste, Spott oder Wut, die Emotionen der HörerInnen besonders an und lassen so die Lieder bedeutend für eigene Gemütszustände werden. Diese Hypothese müsste aber in Bezug auf Williams in einer weiterführenden Arbeit untersucht werden.

Hinsichtlich des kompositorischen Schaffens wird Williams nicht direkt erwähnt. Immer wieder sind aber Bemerkungen zu finden, die seinen Einfluss im musikalischen Entstehungsprozess andeuten. (»I always knew Robbie Williams had talent from the Take That days and this album really proves it. All

his own work!« Album UK) Insgesamt bringen aus der Sicht der RezensentInnen die Fähigkeiten im Songwriting – die in diesem Zusammenhang aber nicht ausschließlich auf Williams bezogen werden – hochwertige und abwechslungsreiche Musik hervor.

Am weitaus häufigsten wird Williams Talent an seiner »großartigen Stimme« festgemacht. Wie bereits bei der RezensentInnenanalyse zum Lied *Angels* aufgezeigt wurde, wird diese Qualität allerdings nicht genauer bestimmt. Sie gilt den Kommentierenden als »schön«, »besonders«, »ruhig« oder »außergewöhnlich«. Auch in einem Statement, das dem Album nichts abgewinnen kann, stellt die SchreiberIn fest, dass aufgrund der Stimme ein großes Potential vorhanden sei. (»Robbie Williams has a fabulous voice. Truly. But this album doesn't do the best job showcasing it. The songs are short and empty and the lyrics are very trite.« Album US)

Die besondere Stimme qualifiziert ihn aus der Sicht der RezipientInnen als Sänger. Auffallend dazu ist aber auch, dass in einigen Statements der Aussage über seine Stimme, ein Hinweis auf seine Attraktivität oder eine Liebeserklärung folgt. (»yeah, he is the most attractive, handsome man i have ever seen. thus, his voice is the same!« Single UK). Dass einige RezensentInnen hier eine Verbindung herstellen, liegt aus meiner Sicht insofern nahe, als bei einer Tonaufzeichnung einer SängerIn die Stimme die unmittelbarste Verbindung zu der dahinterstehenden Person darstellt.

Die Rolle als Sänger wird von den Kommentierenden jedoch nicht isoliert gesehen, sondern meist in Verbindung mit seiner unterhaltenden Art und seinem Auftreten. Bereits in frühen Rezensionen, aus dem Jahr 1999, wird Williams als Entertainer beschrieben – wobei hier mitbedacht werden muss, dass zu diesem Zeitpunkt bereits das zweite Album am Markt erschienen ist. Die HörerInnen schätzen ihn als »cleveren«, »frechen« Typen, der als Meister der Unterhaltung gilt. Besonders seine charmante Art, Lieder vorzutragen, scheint überzeugend zu wirken. Zudem stellt eine RezensentIn fest, dass er auch vor moralischen Grenzen nicht zurückschreckt und mit dem Einsatz anstößiger Elemente spielt. Ein Beispiel dafür findet sich in einem Konzertbericht zu seiner ersten Tour, wo er das letzte Lied nur mit einer Gitarre bedeckt vorgetragen haben soll (vgl. Marion 1997).

Dieser Aspekt müsste noch weiter untersucht werden, denn er trägt wesentlich zur Wahrnehmung als Entertainer bei. Die Amazon-Rezensionen sind dafür aber nicht dienlich; da sie in erster Linie auf die Besprechung des Tonmaterials abzielen, werden die Informationen zu diesem Aspekt lediglich als knappe Hinweise verpackt.

Die Fähigkeit zu unterhalten, führen die RezensentInnen im Album neben den bereits erwähnten vielfältigen und mitunter witzigen Inhalten auch auf die abwechslungsreiche musikalische Gestaltung zurück. Immer wieder sprechen die VerfasserInnen die Mischung aus verschiedenen musikalischen Stilrichtungen an, die sie mit den Liedern in Verbindung bringen. (»*Life Thru a Lens* ist vom ersten bis zum letzten Titel eine perfekte Mixtur aus Pop, Rock, Glamour, Britpop und Grunge...und eines darf

man nicht vergessen...Beat«; Album DE). Auch die Assoziationen zu den Höreindrücken deuten auf eine große Vielfalt in der Musik hin (»Frische, knackige, coole, teilweise ruhigere und nachdenkliche [»One Of God's Better People«, »Killing Me«] Lieder« Album DE). Die Rolle als Entertainer spiegelt sich also durchaus auch in der musikalischen Darbietung wider.

3.5.2.3 Authentizität

In den Statements fallen immer wieder Aussagen, die die Glaubwürdigkeit von Robbie Williams' künstlerischer Arbeit untermauern wollen. Diese Bemühungen können mit zwei Gründen in Verbindung gebracht werden. Zum einen hält Authentizität als »Qualitätskriterium« in der Bewertung von bestimmten Genres der Pop-Musik her, denn vor allem jene Pop-Musik wird für »gut« befunden, bei der angenommen werden kann, dass die Musik »von Herzen« komme und die Kunst hauptsächlich um der Kunst selbst willen betrieben werde. Oft wird solchen MusikerInnen auch unterstellt, dass sie noch »echte« Musik machen, weil sie beispielsweise auch unplugged noch »gut klingen« würden. Mit Hinweisen auf die Echtheit soll also vor allem die künstlerische Qualität untermauert werden. In Robbie Williams' Fall bedeutet das, dass er nicht als Produkt der Musikindustrie verstanden wird, sondern als aktiver Künstler am Kulturmarkt.

Als zweiten wichtigen Grund für die starke Thematisierung der Glaubwürdigkeit von Robbie Williams spielt meines Erachtens die besondere Situation mit dem Abgrenzungsprozess von Take That mit hinein. Retorten-Bands gelten oft als Paradebeispiel für den kommerzialisierten Musikmarkt. Ihnen wird lediglich die Gewinnmaximierung unterstellt und ihre Musik oft als effekthascherisch und platt wahrgenommen.

Dieser Eindruck der »Wahrhaftigkeit« wird von den RezensentInnen vor allem an der Williams zugeschriebenen Leistung festgemacht, nämlich dem Schreiben der Texte und der damit einhergehenden persönlichen Bedeutung der Inhalte für den Sänger. Beide Kriterien wirken zusammen, denn erst die persönliche Bedeutung der Lieder für den Sänger ermöglicht es, die selbst geschaffene Musik eindrucksvoll/wirksam zu vermitteln.

Die Art und Weise, wie diese Glaubwürdigkeit zu Stande kommt, wird eng mit der Form des Vortrags verbunden. Inhalte und Gesang geben ein für sie stimmiges Gesamtbild ab. Hierzu ist eine emotionale Bindung notwendig, welche die HörerInnen in Williams Darbietung zu erkennen scheinen. ("From this album you can really tell that Robbie feels it and doesn't just sing a few meaningless words." Album UK)

Ein weiterer wesentlicher Einflussfaktor für die Entstehung dieser Glaubwürdigkeit ist Williams' angebliche »Selbstthematization« in seinen Texten. So verweisen RezensentInnen darauf, dass er auch auf besonders intime Gefühle wie Unsicherheit und Depression eingeht. Zudem soll er über sich selbst

reflektieren und sein eigenes Verhalten ironisch thematisieren (»'Clean' is an amusingly self-mocking take on the pop star misbehaving in public«, Album CA). Damit scheinen den Songs Ehrlichkeit und gleichzeitig persönliche Wichtigkeit immanent zu sein (»Each song has real feeling and meaning.« Album UK). Entsprechend wird ein ausschließlich kommerzielles Interesse als Grund seines Musikschaffens von den Rezensentinnen mitunter zurückgewiesen. (»His songs are based on his own life, and he enjoys entertaining his fans – he's not in it just for the money!!!« Single CA)

3.5.3 Resümee

In den Rezensionen bestätigt sich meiner Meinung nach Grossbergs Annahme, dass Rockmusik hauptsächlich als »affective machine« (2000: 243) zu verstehen ist, denn wie die RezensentInnen über *Angels* schreiben, sind es wenig überraschend die Emotionen sowie die körperlichen Ausdrücke, die die Mehrheit der Kommentare inhaltlich beherrschen. Auf die Musik im Allgemeinen und den Klang im Speziellen wird zumindest in Bezug auf *Angels* kaum eingegangen.

Abgesehen von diesen starken emotionalen Bezügen lässt sich zumindest ein Hinweis auf einen Umdeutungsprozess erkennen, nämlich dann, wenn das Lied entgegen der von den meisten eher als traurig bezeichneten Grundstimmung als Hochzeitslied angewendet wird. Diese Lesart ist, wie aus der Musik- und Videoanalyse hervorgeht, bis zu einem gewissen Grad – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – in den Text und in die Bildsprache eingewoben.

In Bezug auf den Durchbruch sind vor allem die negativen Albumrezensionen interessant, in denen zumindest der Single *Angels* durchaus etwas abgewonnen wird. Zwar bleibt offen, was genau das »gewisse Etwas« dieses Songs ausmacht, aber wie in der Songanalyse gezeigt wurde, gibt es genug Anhaltspunkte, die mit der eindrucksvollen Wirkung in Verbindung gebracht werden können.

Aus den Albumrezensionen lässt sich erkennen, wie Williams von den RezipientInnen wahrgenommen und was an ihm geschätzt wird. Auffallend ist, dass sich die Wertschätzungen der HörerInnen mit den Absichten der Produktion, nämlich Williams neu zu positionieren, deckt. So spiegelt sich eine glaubhafte Weiterentwicklung in Bezug auf seine Musik, sein Auftreten und seine weitere Inszenierung in den Rezensionen wider. Nicht nur die weitgehend gelungene Abgrenzung zu seiner Boyband-Ära wird von den RezipientInnen bestätigt, sondern auch seine Qualitäten als Musiker, Sänger und Entertainer. Hinzu kommt noch die ihm zugeschriebene Attraktivität und sein Charme, welcher vermutlich vor allem von den Rezensentinnen geschätzt wird.

Trotz der Korrespondenz zwischen Produktionsinteressen und Anerkennung durch die Kommentierenden stellt sich für mich die Frage, ob deshalb von einer erfolgreichen »HörerInnen-Manipulation« gesprochen werden muss. Eine Analyse, die über die Ebene der öffentlichen, schriftlichen Musikbe-

sprechungen hinausgeht, gelangt möglicherweise zu anderen Erkenntnissen, weshalb in diesem Bereich noch weitere Möglichkeiten für anschließende Forschungen bestehen.

3.6 Zeitliche Kontextualisierung

Es ist fraglich, ob sich ein Durchbruch in dieser Form wiederholen könnte. Naheliegend ist auf jeden Fall, dass auch der zeitlicher Kontext und der Zeitgeist Einfluss darauf haben, ob etwas erfolgreich wird oder eben nicht. Hier können nur einzelne Ausschnitte relevanter Entwicklungen gegeben werden, die auf den Erkenntnissen der vorangegangenen Analysen beruhen.

Gerade aus der Text- und Videoanalyse, aber auch aus den Aussagen der RezensentInnen geht hervor, dass *Angels* mit einer gewissen Spiritualität verbunden wird. Hieran lassen sich gleich zwei zeitliche Aspekte anknüpfen, nämlich die »besinnliche« Vorweihnachtszeit, in der die Single erscheint, sowie der Tod von »Lady Di« Ende August 1997.

Auch wenn die Musik und die Inhalte zunächst keinen direkten Bezug zum Weihnachtsfest zulassen, kann schon alleine der Titel Assoziationen zu den Feiertagen hervorrufen. Ein weiteres minimales Detail, das unter Umständen auch eine weihnachtliche Stimmung vermittelt, sind die in der ersten Strophe hörbaren Schellen/Tambourine. Die Grundatmosphäre, die im Text durch Gefühle von Hoffnung, Liebe und Zuversicht vermittelt wird, ist ebenfalls gut mit dem Weihnachtsfest in Verbindung zu bringen. Als ein Hinweis für ein solches Verständnis können die stark zugenommenen Radiospielzeiten in der letzten Weihnachtswoche im Jahr 1997 verstanden werden (siehe dazu das Kapitel Mediale Vermittlung).

Mit dem Tod Prinzessin Dianas und dessen starker medialer Thematisierung wird die kollektive Trauer, zumindest in Großbritannien, zu einem prägenden Element des Herbsts 1997. Eine direkte Verbindung zwischen dieser gesellschaftlichen Trauerstimmung und dem Erfolg von *Angels* lässt sich natürlich nicht eindeutig herstellen, aber es scheint dennoch bedeutungsvoll, dass Williams gerade mit diesem Lied zu diesem Zeitpunkt seinen Durchbruch erleben kann. Eine relevante Entwicklung, die damit in Zusammenhang stehen könnte, ist Elton Johns großer Erfolg mit seinem 1997 neu eingespielten Song »Candle in the Wind«. Das für die Beerdigung von Lady Di umgeschriebene Lied wird zur meist verkauften Single des Jahres³⁸. Hier lässt sich an die mediale Berichterstattung zu *Angels* anknüpfen, denn der Song wird in den Medien auch als »bester Elton John-Song, den Elton John nie geschrieben hatte« bezeichnet (SZ 2000 zit. nach Borgstedt 2008: 245).

Zudem löst Dianas Tod eine breite Debatte über mediale Verfolgung im Allgemeinen und die durch Paparazzi im Besonderen aus. Diese Thematisierung geht weit über die Grenzen des Vereinigten Kö-

³⁸Bis heute wurde der Song über 33 Millionen Mal erworben und gilt damit als meist verkaufte Single seit den Chart-Aufzeichnungen.

nigreichs hinaus: So war der Begriff »Paparazzi« in der engeren Auswahl zum Wort des Jahres 1997 in Deutschland. Wie in der Videoanalyse bereits aufgezeigt wurde, spielt nicht nur der Titel des Albums *Life Thru a Lens* auf diese Problematik an, sondern auch die Inszenierung des Musikvideos zu *Angels* weist Bezüge zu dieser Thematik auf.

3.6.1 Britpop

Die erste Hälfte der 1990er ist geprägt durch die Musik des sogenannten »Britpop«, dem Bands wie Elastica, Suede, Pulp, Blur oder Oasis zugerechnet werden. Die Bezeichnung »Britpop« geht auf die Herkunft der MusikerInnen zurück; heute wird damit aber auch die Inszenierung einer »englishness« verbunden (Percival 2010: 123ff). Der aus gitarrenlastigem Indie-Pop hervorgegangene Stil nimmt musikalisch Bezug auf den englischen Sound früherer Jahre, besonders den der 1960er. Beispielfhaft kann dies an den beiden bekanntesten Bands dieses Genres aufgezeigt werden: Blur soll starke Anlehnungen an The Kinks aufweisen und Oasis beziehen sich nicht nur musikalisch, sondern auch optisch auf die Beatles (Scott 2010: 104ff). Neben der Musik gelten die Sprache (Damon Albarns Londoner Akzent) und das Auftreten (die Gallagher-Brüder als raue Vertreter der Arbeiterklasse) als weitere wichtige Elemente.

Das Jahr 1997 wird gern mit dem Niedergang dieser Musikrichtung in Verbindung gebracht: Zum einen wandeln Blur in ihrem fünften Studioalbum *Blur* (veröffentlicht im Februar 1997) ihre Musiksprache fundamental, zum anderen kann das im Sommer 1997 erschienene dritte Album von Oasis *Be Here Now* nicht an vorangegangene Erfolge anschließen. Einige Bands, die dem Genre zugerechnet werden, lösen sich in den folgenden Jahren auf. Im Gegensatz dazu erleben britische Bands wie The Verve und vor allem Radiohead, die auch als »Post-Britpop« beschrieben werden, in diesem Jahr große Erfolge (Harris 2004: 347ff).

Trotz oder gerade wegen dem »Ausklingen« dieses Genres (wenn überhaupt davon gesprochen werden kann), dürfte Robbie Williams' musikalische Anlehnung an den Britpop, sowie seine starke Inszenierung der »britishness« von Bedeutung sein. Nicht nur sein Sound, sondern auch sein nordenglischer Akzent (Hawkins 2009) und das immer wieder auftauchende Spiel mit spezifisch englischen Symbolen, deuten auf eine entsprechende Darstellung hin. Möglicherweise profitiert Williams vom Erfolg des in der Indie-Szene entstandenen Genres, das seit 1995 ein großes Publikum erreicht. Bezeichnend für Williams' Musik ist aus meiner Sicht der von einem Rezensenten verwendete Begriff »Britpop-Pop«, denn damit wird suggeriert, dass die Musikrichtung im Mainstream angekommen ist, eine breite Masse erreicht und möglicherweise endgültig kommerziell »ausgeschlachtet« wird. Gleichzeitig scheint der Erfolg auch damit erklärbar zu sein, dass über Williams der Sound des Britpop nicht nur weiterlebt, sondern durch Stilelemente wie »funkige« oder »hip-hoppige« Passagen, zu finden

etwa in *Ego a Go Go*, in der Tonsprache erweitert und erneuert wird. All diese Überlegungen bieten genug Stoff für weiterführende Forschungsarbeiten.

3.6.2 Metrosexualität/New Man

Ein sich zwar schon seit längerem abzeichnendes, aber seit den 1990er breit diskutiertes Phänomen ist das Aufweichen des heterosexuellen Männerbildes. Die Abgrenzung zu weiblichen Rollenbildern verliert dabei ihre Bedeutung in der Männlichkeitsinszenierung, wodurch einst »weibliche« Tätigkeitsbereiche, wie Kochen, intensive Körperpflege oder »Shoppen«, auch Männern zugänglich werden, ohne dass sie dadurch ihre Männlichkeits-Zuschreibung »verlieren« würden. (Cohan 2007: 181). Der in den 1980er Jahren über visuelle Medien inszenierte und vermarktete modebewusste und konsumfreudige Mann erhält zunächst die Bezeichnung »New Man«, mit Zuschreibungen wie »tough but tender, masculine but sensitive – he can cry, cuddle babies and best of all buy cosmetics«. Im 1994 erschienenen Independent-Artikel »Here Come the Mirror Men: Why The Future is Metrosexual« von Mark Simpson wird der Begriff »Metrosexualität« geprägt. Das aus den Begriffen »metropolitan« und »sexual« zusammengesetzte Kunstwort benennt Single-Männer der städtischen Mittelschicht, die wie der »New Man« durch ihren Konsum und ihre Selbstdarstellung auffallen (Simpson: 1994). Das »Styling«, worunter auch Körperpflege und Kleidergeschmack fallen, ist das wesentliche Element dieses heterosexuellen Männerbildes, wodurch eine Annäherung zu einer homosexuellen Männlichkeit stattfindet (Cohan 2007: 182f).

Auch wenn Robbie Williams nicht als Paradebeispiel für eine metrosexuelle Inszenierung gilt, können Verbindungen dazu hergestellt werden. Nicht nur die Fotos auf dem Albumcover, sondern auch die Videos zeigen ihn, zwar kaum gewagt, aber doch sehr »stylish« gekleidet. Auch die optische Anlehnung an Steve McQueen's Kleidungsstil im Video *Angels* spielt hier hinein, denn nach Mark Simpsons gilt dieser als großer Einfluss für die metrosexuelle Inszenierung (Simpson: 1994).

Das Verwischen von sexuellen Orientierungen, wie es über die metrosexuelle Inszenierung geschieht, bestimmt auch Teile der medialen Berichterstattung über Williams. Seit seiner Zeit bei Take That wird über seine vermeintliche Homosexualität spekuliert, wobei Williams dies nicht immer dementiert (vgl. Parton 1999), sondern auch mit dieser Ungewissheit spielt. Im Lied *Old Before I Die* macht er zum Beispiel mit der Textzeile »Am I straight or gay?« entsprechende Andeutungen, aber auch in Medienauftritten outet er sich mitunter als schwul (vgl. top.de).

Conclusio

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht aufzuzeigen, wie ein künstlerischer Durchbruch und somit künstlerischer Erfolg im Zusammenspiel von *Produktion*, *Rezeption* und den *künstlerischen Produkten* zustande kommen kann. Dazu wurde unter Berücksichtigung sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorien in einer Fallstudie der künstlerische Durchbruch von Robbie Williams mit dem Lied *Angels* untersucht. Der theoretische Rahmen, der das Vorgehen in der Untersuchung leitet, baut auf Ideen des Production of Culture-Ansatzes und der Cultural Studies auf, wobei er durch spezifische Analyseansätze aus der Musik- und der Medienwissenschaft erweitert wird.

Um zu bestimmen, welche Faktoren zusammenspielen mussten, damit im Fall von Robbie Williams von einem Durchbruch gesprochen werden kann, wurde, neben einer detaillierten Analyse der Produktionsgeschichte und ihrer beteiligten Personen, auch untersucht, wie das erste Album und die anschließende Konzerttournee in Printmedien thematisiert werden und welche Attribute die RezipientInnen dem Album im Allgemeinen und der Single *Angels* im Besonderen in Amazon-Rezensionen und ausgewählten YouTube-Kommentaren zuschreiben. Zusätzlich wurde auch eine detaillierte Musikanalyse sowie eine Filmanalyse durchgeführt, um die unterschiedlichen Elemente herauszuarbeiten, die möglicherweise für die Wahrnehmung der Musik oder des Sängers relevant sind. Abschließend wurde noch eine zeitliche Kontextualisierung eingewoben, um mögliche gesellschaftliche Trends bzw. Einflüsse, die für den Erfolg mit eine Rolle gespielt haben könnten, zu bestimmen.

In Bezug auf den *Schaffenskontext* konnten durch den Blick auf ein relativ breiter Zeitraum, eben nicht nur der Schreib- und Produktionsphase, wichtige Entwicklung aufgezeigt werden. Besonders der Prozess hin zu einer »stabilen Umwelt«, die erst durch eine passende persönliche und künstlerische Betreuung, sowie der Fixierung von bestimmten Kooperationsverhältnissen – wovon das wichtigste wohl jenes mit seinem langjährigen Schreibpartner Guy Chambers war – stellt für Robbie Williams' Durchbruch einen wichtigen Einflussfaktor dar. Hinzu kommt das gebündelte Wissen über diese Kooperationen, das jedes Teammitglied durch seine teilweise jahrzehntelangen Erfahrungen im Musikgeschäft mitbringt, wodurch die hochwertige Produktion und das strategische Vorgehen erst ermöglicht werden.

Dieses strategische Handeln manifestierte sich in Williams' Fall in einem »Managementplan«, aus dem ersichtlich wird, dass im Schaffenskontext alles darauf abzielt, einen Image-Wandel zu erreichen,

um Williams eine dauerhafte Karriere als Solokünstler zu ermöglichen. Dabei ist ein wesentlicher Bestandteil des Plans, ihn als Livemusiker zu inszenieren, was über die erste Konzerttournee, die in den Monaten zwischen der Album- und Singleveröffentlichung stattfindet, auch gelingt. Bei der Tour werden kleinste Details mitbedacht, wobei eine Präferenz für Orte, die in der alternativen Musikszenen bekannt sind, eher kleine Räumlichkeiten und relativ günstige Eintrittspreise gelegt wird. Hinzu kommt, dass zum einen bereits die erste Tour mit einer Band bestritten wird, wodurch Williams in einem vornehmlich mit Rockmusik assoziierten Bühnenkontext erscheint, und zum anderen auch eine ganze PA-Anlage mittransportiert wird, um eine einheitlich gute Soundqualität auf allen Konzerten zu gewährleisten. Die gesamte Produktions- und Vermarktungsstrategie ist somit auf die Veröffentlichung von *Angels* zugeschnitten, weshalb es aus Sicht der Produktion kein Zufall ist, dass Williams gerade mit diesem Lied seinen Durchbruch feiert.

Obwohl ich relativ detailliert auf die Produktionsseite eingegangen bin, konnten viele Aspekte nicht thematisiert werden. So stellt sich die Frage, wie sich die Zusammenarbeit zwischen Chrysalis Records und ie:music genau gestaltet hat, denn besonders die unkonventionelle Veröffentlichungsstrategie soll zu Konflikten geführt haben. Auch das gesamte Marketing, das ebenfalls über das Label gelaufen ist und ganz sicher ein wichtiger Einflussfaktor in der öffentlichen Wahrnehmung darstellt, konnte in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Wenn man die *Rezeptionsseite* betrachtet, scheint der wichtigste Faktor für den Durchbruch von Williams der zu sein, dass die von den Produzenten beabsichtigte Imagekorrektur von den HörerInnen weitgehend als eine »natürliche« Entwicklung erfasst und angenommen wird. Die RezipientInnen *erkennen* nicht nur eine Abgrenzung zur Boyband-Vergangenheit, sondern bewerten Williams' Inszenierung als *authentisch*. Zu dieser Wahrnehmung tragen auch die Fähigkeiten bei, die die HörerInnen Williams zuschrieben. Sein Talent sehen sie vor allem im Songwriting und hier besonders im Verfassen der Lyrics. Durch die Art, wie er seine Lieder vorträgt, wirkt er für die RezensentInnen außerdem als Sänger und Entertainer überzeugend. Besonders seine Gesangsfähigkeiten können auch im Song *Angels* – wie in der Stückanalyse herausgearbeitet wurde – bestimmt werden.

Problematisch bleibt, dass nur Kommentare von Personen erfasst wurden, die einen Zugang zum Internet haben und sich zusätzlich auf den Internetplattformen von Amazon und YouTube zu Wort melden. Um ein umfassendes Bild zu erhalten, wäre es notwendig, auf andere Erhebungsmethoden zurückzugreifen.

Insgesamt kann hier aber festgestellt werden, dass dem Durchbruch von Robbie Williams die Bewältigung eines Glaubwürdigkeitsproblems eingeschrieben ist. Dies zeigt sich auch in der kurz bearbeiteten *medialen Berichterstattung*, in der ersichtlich wird, wie die heterogene, aber eher negative Besprechung des Albums einer weitaus überzeugteren Thematisierung der Konzertauftritte weicht. In dieser Arbeit

blieb der Faktor Medien aber weitgehend unbeleuchtet, besonders hinsichtlich des Einflusses von Radio und Fernsehen. Welche Rolle all diese Medien für einen künstlerischen Durchbruch spielen, wäre ein spannendes Thema für weiterführende Analysen.

Die erfolgreiche Umsetzung der Repositionierungs-Strategie darf aber nicht ohne das einflussreiche Potential der kulturellen Produkte verstanden werden. Sehr wahrscheinlich kann das unkonventionelle Vorgehen in der Veröffentlichungsphase nur aufgrund der absehbaren *Wirkung* von *Angels* durchgeführt werden. Dass das Lied einen tiefen Eindruck hinterlässt und auch auf den Gemütszustand einwirken kann, zeigt sich sowohl in den Amazon-Rezensionen als auch in den Kommentaren auf YouTube.

Hinweise, was dieses Lied so wirkungsvoll macht, lassen sich aus der »Musikstückanalyse« entnehmen. So stellt der hymnische Charakter im Klanggeschehen ein wichtiges Element des Songs dar, der, wie ich herausgearbeitet habe, vermutlich durch den sprunghaften Anstieg und den darauf folgenden langsamen Abstieg der Melodie, besonders im Chorus, aber auch im Gitarrensolo, zustandekommt. Weitere wichtige Elemente sind das vielschichtige und effektvolle Arrangement sowie das langsame Tempo. Abgesehen davon lassen sich auch andere Aspekte, wie zum Beispiel die Gesangsdynamik, die Verschachtelung der Formteile oder die melodische Nähe zum Text bestimmen, die dem Lied einen besonderen Eindruck verleihen. Dass der Song so gut »funktioniert«, könnte im Sinne von Becker durch die Einhaltung von kompositorischen Konventionen erklärt werden, denn offensichtlich kommen alt bewährte Klangzusammenhänge zum Einsatz, die leicht zugänglich sind.

Neben der musikalischen Umsetzung und der hochwertigen Produktion kann auch die inhaltliche Offenheit des Textes als ein relevantes Element bestimmt werden, denn durch diese bleibt ein großer subjektiver Interpretationsspielraum, der selektive Bedeutungszuschreibungen zulässt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der sich so nicht aus den RezensentInnen-Aussagen erschließen lässt, sind die vielen Bezüge zu *zeitlichen Verhältnissen*, die sich ebenfalls aus den Analyseergebnissen der Musik und vor allem des Videos entnehmen lassen. So können Verbindungen zum Ende des Britpops, zu Lady Dianas Tod und ihrer medialen Verfolgung, zum damals breit thematisierten metrosexuellen Männerbild und darüber hinaus zum Weihnachtsfest hergestellt werden. Ob diese Zusammenhänge zufällig sind oder ob Robbie Williams mit seiner Musik und seinem Video unbewusst den »Puls der Zeit« trifft und deshalb erfolgreich wird, müsste aber noch genauer untersucht werden.

Zusammengefasst lassen sich die professionelle Produktion und das strategische Vorgehen, die wirkungsvolle Erscheinung der künstlerischen Artefakte und die starken Bezüge zum Zeitgeist als wichtige Faktoren für Williams' Durchbruch bestimmen. Diese Erkenntnisse dürfen jedoch nur als eine erste

Annäherung aufgefasst werden, um Williams' Erfolg mit *Angels* zu erklären, denn viele Aspekte konnten in dieser Arbeit nur unzureichend oder gar nicht bearbeitet werden. Neben den offenen Fragen, die bereits im Rahmen der Analyse angesprochen wurden, wäre unter anderem auch zu untersuchen, welche Rolle die vorangegangenen Singles, und hier besonders ihre klangliche Erscheinung, im gesamten Prozess haben.

Hinsichtlich der Überlegungen zum Durchbruch zeigt sich, dass mit der gewählten Vorgehensweise ein detailliertes Bild über die verschiedenen Facetten des »Weges zum Erfolg« herausgearbeitet werden kann. Gleichzeitig bleibt in dieser Arbeit aber offen, ob der Verkaufserfolg der Single *Angels* ausreichend ist, um von einem Durchbruch zu sprechen, denn eine Etablierung ist damit noch nicht gewährleistet. Dass sich Robbie Williams in den folgenden Jahren etabliert hat, ist aus seiner Biografie bekannt, jedoch stellt sich die Frage, ob nicht der Auftritt in Glastonbury oder der Erfolg mit dem zweiten Album dafür wesentlich ist. Entsprechend weiter müsste die Analyse eines Durchbruchs angelegt werden.

Daraus ergibt sich der abschließende Gedanke, ob wirklich nur eine Phase, die sich auf *ein* Ereignis bezieht, den Durchbruch bestimmen kann, oder ob nicht vielmehr ein Zeitraum, in dem *mehrere* Ereignisse stattfinden den Prozess des »Erfolgreich-Werdens« bestimmen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Artist Direct 2012: Guy Chambers Biography. <http://www.artistdirect.com/artist/bio/guy-chambers/413586>, Stand 15.12.2012.

BELL, Matt 1998: Guy Chambers & Steve Power: Recording Robbie Williams' 'Millennium'. <http://www.soundonsound.com/sos/nov98/articles/tracks.htm>, Stand 15.12.2012.

BRESNARK, Robin 1997: Robbie Williams: *Life Thru a Lens*. Melody Maker, 4. Oktober 1997, 51. canoonet. Deutsche Wörterbücher und Grammatik. <http://www.canoo.net/>, Stand 15.12.2012.

Chartarchive. <http://www.chartstats.com/>, Stand 01.03.2012.

CLARK-MEADS, Jeff; WHITE, Adam 1995: Chrysalis and Cooltempo Downsized, Folded Into EMI. Billboard 18. September 1995, 10 & 109.

Directmedia Publishing, CD-Rom 2005: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Berlin: Directmedia Publishing.

Duden Synonymwörterbuch. <http://services.langenscheidt.de/uniwien/?l=duden8>, Stand 15.12.2012.
en.wiktionary.org. http://en.wiktionary.org/wiki/big_break, Stand 15.12.2012.

HOROWITZ, Arlene 2004: Managing Life Lived on the Road. Intransition Magazine. http://www.intransitionmag.org/archive_stories/robbie_williams_tour_manager.aspx, Stand 15.12.2012.

HOSKYNS, Barney 2000: Robbie Williams: Always game for a laugh. The Independent, 7. Oktober 2000, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/robbie-williams-always-game-for-a-laugh-637631.html>, Stand 15.12.2012.

ie:music 2010: Robbie Williams. Celebrating 20 Years in Music. London: ISC.

ie:music 2012: Digital Producer (Stellenausschreibung). iemusic.co.uk/jobs/digitalproducer.pdf, Stand 25.02.2012.

Jewish Chronicle 1997: Life Thru a Lens. Jewish Chronicle, 10. Oktober 1997, 39.

Jewish Chronicle 1998: I've Been Expecting You. Jewish Chronicle, 18. November 1998, 41.

JONES, Alan 1997: The Official UK Charts. Music Week, 27. Dezember 1997, 9.

Marion 1997: Review about Robbie's tour in Germany - November 1997. <http://www.mystery-pages.de/robbie/rorevf.htm>, Stand 15.12.2012.

Music Week 1997: Painful journey to a new sound and image. Music Week. 13 September 1997 <http://www.robcity.de/inhalt/interviews/1997/4.html>, Stand 15.12.2012.

Music Week 1998: The Robbie Williams story. Music Week, 31. Jänner 1998, 6.

news.bbc.co.uk 2005: Angels 'favourite funeral song'. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4336113.stm>, Stand 15.12.2012.

Oxford University Press 2012: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/>, Stand 15.12.2012

PAOLETTA, Michael 1999: Williams' 'Ego' To Land In U.S. Ex-Take That Member's Capitol Set Combines 2 U.K. Albums. Billboard, 3. April 1999, 12 & 16.

PARTON, Jim 1999a: Who's that guy with Robbie? The Guardian, 21. März 1999 <http://www.guardian.co.uk/theobserver/1999/mar/21/featuresreview.review2>, Stand 15.12.2012.

PRIDE, Dominic 1998: Robbie Williams Is Back On Track. Former Teen Idol Thrives In U.K. On Chrysalis/EMI, Looks To U.S. Billboard, 3. Oktober 1998, 13 & 105.

POWER, Steve 2012: About Steve. <http://www.stevepowermix.co.uk/About.aspx>, Stand 15.12.2012.

oe3.orf.at 2012: Robbie in Wien: Es gibt noch Tickets. <http://oe3.orf.at/aktuell/stories/129993/>, Stand 15.12.2012.

SCOTT, Paul 2003a: Heaven-sent hit that gave Robbie solo wings. lifestyle.scotsman.com, 23. Junie 2003, <http://www.scotsman.com/lifestyle/music/news-and-features/heaven-sent-hit-that-gave-robbie-solo-wings-1-883656>, Stand 15.12.2012.

SIMPSON, Mark 1994: Here come the mirror men. The Independent, 15. November 1994. <http://www.marksimpson.com/here-come-the-mirror-men/>, Stand 15.12.2012.

SULLIVAN, Caroline 1998: Pop feast kicked off by football. Caroline Sullivan sorts fab from drab. The Guardian <http://www.guardian.co.uk/music/1998/jun/29/glastonbury2003.glastonbury?INTCMP=SRCH>, Stand 15.12.2012.

STRATTON, Sally 1997: Diverse and Promising Acts on the Horizon. Billboard, 6. September 1997, 62 & 64.

SZ Diskothek 2005: 1999. Ein Jahr und seine 20 Songs. München: Süddeutsche Zeitung.

TAYLOR, Chuck 1999: Robbie Williams: Angels. Billboard, 18. September 1999, 26.

THRONE, Laura Grivainis 2011: EXCLUSIVE Q & A: Tim Clark & David Enthoven, Managing Directors – ie:music. <http://www.themusicvoid.com/2011/04/exclusive-q-a-tim-clark-david-enthoven-managing-directors-iemusic/>, Stand 15.12.2012.

THRONE, Laura Grivainis 2011a: Part 2 of our Exclusive Interview With ie: music's Tim Clark & David Enthoven. <http://www.themusicvoid.com/2011/04/part-2-of-our-exclusive-interview-with-ie-musics-tim-clark-david-enthoven/>, Stand 15.12.2012.

thefreedictionary. www.thefreedictionary.com, Stand 15.12.2012.

top.de 2012: Clown gefrühstückt? Robbie Williams »outet« sich als schwul. <http://top.de/news/4A>

G-clown-gefruehstueckt-robbie-williams-outet-schwul, Stand 15.12.2012.

TV Hits 1997: Angel Delight. <http://www.robcity.de/inhalt/interviews/1997/12.html>, Stand 15.12.2012.

www.avolites.org.uk 2012: Liz Berry - Lighting Designer. <http://www.avolites.org.uk/gallery/avo-des-igners/berry-liz.htm>, Stand 15.12.2012.

www.robbiwilliams.com 2012: Life Thru a Lens. <http://www.robbiwilliams.com/discography/albums/life-thru-a-lens>, Stand 15.12.2012.

www.robbiwilliams.com 2012a: Manchester Ticket. <http://www.robbiwilliams.com/photos/members/manchester-ticket>, Stand 15.12.2012.

www.robbiwilliams.com 2012b: UK/Europe: The Show Off Must Go On 1997. <http://www.robbiwilliams.com/live/ukeurope-the-show-must-go-1997>, Stand 15.12.2012.

WHITE, Adam 1997: EMI CEO Steers 'Big Ships's' New Direction: Cécillon Aims to Build, Reshape 3 U.K. Labels. Billboard, 29. März 1997, 42& 45.

WOODS, Scott 2001: Everything For Everyone. Stuck in the Middle Without You. The Village Voice, 2. Jänner 2001.

Audio- und Audiovisuelle-Primärquellen

Guy Chambers. One of the judges on songwriting. Radiointerview. <http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/whatson/guychambers.shtml>, Stand 15.12.2012.

Robbiwilliamsvevo (YouTube Video) 2011: Robbie Williams – Angels. <https://www.youtube.com/watch?v=luwAMFcc2f8>, Stand 15.12.2012.

Robbiwilliamsvevo (YouTube Video) 2011a: Robbie Williams - Life Thru a Lens: Scared Of London... Or Clean? <http://www.youtube.com/watch?v=yM96HixiTlE&feature=relmfu>, Stand 15.12.2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=yM96HixiTlE&feature=relmfu>

WILLIAMS, Robbie, Audio-CD 1997: *Life Thru a Lens*. London: Chrysalis Records.

Quellen der RezipientInnenanalyse (Primärquellen)

Album CA: Life Thru a Lens. http://www.amazon.ca/Life-Thru-Lens-Robbie-Williams/product-reviews/Booooo6X41/ref=sr_1_7_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, Stand 15.12.2012.

Album DE: Life Thru a Lens. http://www.amazon.de/Life-Thru-Lens-Robbie-Williams/product-reviews/Booooo6X41/ref=sr_1_2_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, Stand 15.12.2012.

Album UK: Life Thru a Lens. http://www.amazon.co.uk/Life-Thru-Lens-Robbie-Williams/dp/B000026WVA/ref=sr_1_sc_13?ie=UTF8&qid=1326231792&sr=8-13-spell, Stand 15.12.2012.

Album US: Life Thru a Lens. http://www.amazon.com/Life-Thru-Lens-Robbie-Williams/product-reviews/Boo4J9EMO8/ref=cm_cr_pr_top_link_1?ie=UTF8&showViewpoints=0&sortBy=

bySubmissionDateDescending, Stand 15.12.2012.

Single CA: Life Thru a Lens. http://www.amazon.ca/Life-Thru-Lens-Robbie-Williams/product-reviews/Booooo6X4I/ref=sr_1_7_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, Stand 15.12.2012.

Single DE: Max. Single: Angels Pt. 2. http://www.amazon.de/Angels-Pt-2-Robbie-Williams/dp/B000007VW3/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1326232263&sr=8-2, Stand 15.12.2012.

Single UK: Angels [2]. http://www.amazon.co.uk/product-reviews/Booooo07VW3/ref=cm_cr_dp_all_summary?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending, Stand 15.12.2012.

Single US: Angels [Single-CD]. http://www.amazon.com/Angels-Robbie-Williams/product-reviews/Booooo0896Y/ref=cm_cr_dp_all_summary?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending, Stand 15.12.2012.

YouTube1: Robbie Williams – Angels. Alle Kommentare. http://www.youtube.com/all_comments?v=luwAMFcc2f8, Stand 15.12.2012.

YouTube2: robbie williams - angels. Alle Kommentare. http://www.youtube.com/all_comments?v=7LN-mg_5GGM, Stand 15.12.2012.

YouTube3: Robbie Williams – Angels [HQ] [Official Music-Video]. Alle Kommentare. http://www.youtube.com/all_comments?v=tfTWHbtv_-Y, Stand 15.12.2012.

YouTube4: Angel Lyrics Robbie Williams. Alle Kommentare. http://www.youtube.com/all_comments?v=E6C2-5ZsuaY, Stand 15.12.2012.

YouTube5: Robbie williams angels live at knebworth, England. Alle Kommentare. http://www.youtube.com/all_comments?v=sQxZztI7264, Stand 15.12.2012.

Sekundarquellen

von APPEN, Ralf 2007: Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären. Bielefeld: transcript Verlag.

BECKER, Howard S. 1982: Art Worlds. Berkley: University of California Press.

BECKER, Howard S. 1997: Kunst als kollektives Handeln. In: GERHARDS, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, 23 - 40.

BENDIXEN, Peter 2011: Einführung in Das Kultur- und Kunstmanagement. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.

BENNET, Andy; STRATTON, Jon (Hg.) 2010: Britpop and the English Music Tradition. Farnham: Ashgate.

BORGSTEDT, Silke 2008: Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: Transcript Verlag.

BRABAZON, Tara 2002: Robbie Williams: A better man? International Journal of Cultural Studies, 2002, Vol. 5, 45 - 66.

COHAN, Steven 2007: Queer Eye for the Straight Guise. Camp, Postfeminism, and the Fab Five's

- Makeovers of Masculinity. In: NEGRA, Diane; TASKER, Yvonne (Hg.): *Interrogating Post-feminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 176 - 201.
- CUSIC, Don 1996: *Music in the Market*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- DOEHRING, André 2012: Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik. In: HELMS, Dietrich; PHLEPS, Thomas (Hg.): *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 23 - 42.
- DRÜNER, Ulrich 2006: *Mozarts große Reise. Sein Durchbruch zum Genie 1777 – 1779*. Köln: Böhlau.
- ENGH, Marcel 2009: Artist & Repertoire (A&R). Eine markentheoretische Betrachtung. In: GENSCH, Gerhard; STÖCKLER, Eva Maria; TSCHMUCK, Peter (Hg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 293 - 309.
- ENGH, Marcel 2009a: Managing Artists and Repertoire (A&R). In: CLEMENT, Michel; SCHUSSEK, Oliver; PAPIES, Dominik (Hg.): *Ökonomie der Musikindustrie*. Wiesbaden: Gabler Verlag, 99 - 116.
- FAULSTICH, Werner 2002: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- FISKE, John 2003: Madonna. In: FISKE, John (Hg.): *Lesart des Populären*. (Cultural Studies Band 1). Wien: Löcker, 103-118.
- GANGL, Victor 2009: *Artist & Repertoire Management. Produktentwicklung der Major Labels*. Donau-Universität Krems: Master-These.
- du GAY, Paul (Hg.) 1997: *Production of Culture/Cultures of Production*. London: Sage.
- GEBESMAIR, Andreas 2008: *Die Fabrikation globaler Vielfalt : Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: transcript.
- GOTTSCHALK, Götz 2003: Künstlermanagement. In: MOSER, Rolf; SCHEUERMANN, Andreas (Hg.): *Handbuch der Musikwirtschaft. Der Musikmarkt*. Starnberg: Keller, 451 - 465.
- GROSSBERG, Lawrence 2000: Neuverortung des Populären. In: GROSSBERG, Lawrence (Hg.): *What's Going on? Cultural Studies und Populärkultur* (Cultural Studies Band 3). Wien: Turia + Kant, 50 - 77.
- GROSSBERG, Lawrence 2000a: Is Anybody Listening? Does Anybody Care? Zur »Lage des Rock«. In: GROSSBERG, Lawrence (Hg.): *What's Going on? Cultural Studies und Populärkultur* (Cultural Studies Band 3). Wien: Turia + Kant, 231 - 252.
- HARRIS, John 2004: *Britpop! Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock*. Cambridge: Da Capo Press.
- HALL, Stuart 1999: Encoding, Decoding. In: DURING, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 507 – 517.
- HAWKINS, Stan 2009: *The British Pop dandy. Masculinity, Popular Music and Culture*. Franham: Ashgate Publishing.

- HEATH, Chris 2006: *Feel: Robbie Williams*. Hamburg: Rowohlt.
- JENSEN, Joli 1984: An Interpretative Approach to Cultural Production. In: ROWLAND, Willard D.; WATIKINS, Bruce (Hg.): *Interpreting Television*. London: Sage, 98 - 118.
- KLASSEN, Janina 2009: *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*. Köln: Böhlau.
- KATZ, Robert A.; HEPWORTH-SAWYER, Russ 2009: *From Demo to Delivery: The Process of Production*. Boston: Elsevier/Focal Press.
- KRAMARZ, Volkmar 2006: *Die Pop Formeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*. Bonn: Vögelreiter.
- LUTTER, Christina; REISENLEITNER, Markus 2002: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker.
- MAYRING, Philipp 2003: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz.
- MCCRUM, Mark 2001: *Robbie Williams somebody, someday. Inside my tour, my head, my pants*. London: Ebury.
- MEULEMANN, Heiner 2006: *Soziologie von Anfang an: Eine Einführung in Themen, Ergebnisse und Literatur*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- MOORE, Allan F. 2012: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- NECKEL, Sighard 2004: Die Tragödie des Erfolges. Vortrag: HOFFEN AM MONTAG; diskurs 04; 21. Juni 2004, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Soziologie. <http://04.diskursfestival.de/pdf/vortragneckel.pdf>, Stand 15.12.2012.
- NEGUS, Keith 1996: *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity.
- NIEKISCH, Sibylle 2004: John Fiske (*1939). Populärkultur zwischen Alltagspraxis und Widerstand. In: HOFMANN, Martin Ludwig; KORTA, Tobias F.; NIEKISCH, Sibylle (Hg.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 240 - 258.
- PARTON, Jim 1999: *Robbie Williams: Let Me Entertain You. Das offizielle Buch. Robbie exklusiv über sein Leben und seine Musik*. London: Virgin.
- PERCIVAL, J. Mark 2010: Britpop or Eng-pop? In: Bennett, Andy; Stratton, Jon (Hg.): *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham: Ashgate, 123 - 144.
- PARZER, Michael 2004: Musik als populärkultureller Text. Cultural Studies und Musik. In: PARZER, Michael (Hg.): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie. Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 95 - 118.
- PARZER, Michael 2004: Der Musikproduktion auf der Spur. Die Production-of-Culture-Perspektive. In: PARZER, Michael (Hg.): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie. Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 121 - 141.

- PETERSON, Richard A. 1990: Why 1955? Explaining the advent of rock music. In: Popular Music Vol. 9, 97 - 116.
- PETERSON, Richard A. 2000: Kultursoziologie aus Sicht der Produktionsperspektive: Fortschritte und Ausblick. In: MÜLLER, Hans-Peter; SIGMUND, Steffen (Hg.): Zeitgenössische amerikanische Soziologie. Opladen: Leske + Budrich.
- PETERSON Richard A.; ANAND, Narasimhan 2004: The Production of culture Perspective. In: AnnualsReview of Sociology, Vol. 30, 311 - 334.
- SCHEUFELE, Dietram; TEWKSBURY, David 2006: Framing, Agenda Setting, and Priming: The Evolution of Three Media Effects Models. Journal of Communication online, 2006, 9 - 20, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0021-9916.2007.00326.x/abstract>, Stand 18.12.2012.
- SCOTT, Derek B. 2010: The Britpop Sound. In: Bennett, Andy; Stratton, Jon (Hg.): Britpop and the English Music Tradition. Farnham: Ashgate, 103 - 123.
- SCOTT, Paul 2003: Robbie Williams. Angels & Demons. Die Inoffizielle Biografie. Schlüchtern: rockbuch.
- SHEPHERD John (Hg.) 2003: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 2. Performance and Production. London: Continuum.
- SÜLZLE, Almut (2005) Fußball als Schutzraum für Männlichkeit? Ethnographische Anmerkungen zum Spielraum für Geschlechter im Stadion. In: HAGEL, Antje; SELMER, Nicole, SÜLZLE Almut (Hg.): gender kicks. Texte zu Fußball und Geschlecht. KOS-Schriften 10, 37-52.
- WICKE, Peter 1997: Die Charts im Musikgeschäft. http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_die-charts-im-musikgeschaeft.htm, Stand 15.12.2012

Anhang

Angels

Robbie Williams, Guy Chambers

The image displays a musical score for the song "I sit and wait" by The Beatles. The score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The lyrics are "I sit and wait" and "does an an". The piano part is in the key of D major and 4/4 time. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a complex arrangement of chords and melodic lines, with some sections marked with a "3" indicating a triplet. The vocal part is a simple melody that follows the lyrics. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

Gesang

I sit and wait
does an an

Piano

E-Bass

Lead Gitarre & Harfe

Drumset

hohe Streicher

tiefe Streicher

Flöte & Bläser

Backing Vocals

L. Roman Duffner, Ma.Nr. a0402954

[illegible]

7

G. the pla-ces where we go — when we're grey and old —

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S. 8

F. & Bl.

B.Vo.

10

G. 'cos I have been — told that sal-va - tion lets their wings —

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

13

G. un - fold — So when I'm ly - ing in my bed thoughts

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

16

G. run - ning through my head and I feel that love is — dead — I'm lov - ing an - gels in - stead

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

19

G. And through it all _____ she of - fers me pro-tec -

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

21

G. tion a lot of love and af-fec - tion who-ther firm right or

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

23

G. wrong And down the wa - ter - fall _____ when-ev-er it___ may take_

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

25

G. me I know that life won't break ___me___ when I come to call she won't forsake_

Pno.

E-B. 8

Git. & H. 8

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

28

G. *me, —* *from lov - ing an - gels in - stead.*

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

31

G. *When I'm feel - ing weak — and my pain — walks down — a one — way street —*

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

34

G. I look a - vobe and I know I'll al - ways be blessed_

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

37

G. with love, — and as the feel - ing grows — she brings

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

40

G. flesh to my bones and when love is dead, I'm lov-ing an-gels in-stead.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

43

G. And through it all she of-fense me pro-tec-tion a lot of love and af-fec-

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

46

G. whe-ther I'm right or wrong And down the wa - ter-fall -

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Yo.

48

G. wher ev-er it___may take___me I know that life___won't break___

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Yo.

50

G. me, — when I come to call she won't for sake — me, —

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

53

G. I'm lov - ing an - gels in - stead.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

56

G.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

59

G.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

62

G.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

65

G.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

68

G. And through it all _____ she of - fers me _____ pro -tec -

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

71

G. tion, a lot of love and af - fec - tion whe - ther firm right or

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

73

G. wrong, And down the wa - ter - fall ——— wher-ev-er it may take —

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Yo.

75

G. me, I know that life — won't break — me — when I come — to call

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

77

G. she won't for sake ____ me, ____ I'm Lov - ing an - gets in - stead.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

80

G.

Pno.

E-B.

Git. & H.

Drs.

h.S.

t.S.

F. & Bl.

B.Vo.

Sequenzprotokoll:

Interpret: Robbie Williams
 Titel: Angels
 Dauer: 3:56
 Regie: Arnell Vaughan
 Jahr: 1997
 Quelle: http://www.Williamsyoutube.com/watch?v=luwAMFcc2f8&list=ALBTKoXRg38BA-AOW9ctshBpSBUkj9Xz_7&index=2&feature=plpp_video

Seq.	Dauer	Handlung	Filmblick/Schnitt	Songstruktur+ Text	Memo
1	0:00 – 0:20	Williams geht (Schulter locker wippend, Arme gesenkt) durch moderne Stadtlandschaft; Kommt unter einem Vorbau hervor und geht ins Freie – Kopf eher gesenkt – Blick zur Seite (schweifend); Zornesfalten immer wieder sichtbar, Lippen angespannt	Großaufnahme (Schulter + Kopf) - Kamerafahrt Amerikanisch - Froschperspektive	I sit and wait Does an angel contemplate my fate And do they know	Williams-Schritte im Tempo der Musik!! Schattenspiel – Tendenz: von Dunklem zum Hellem, Gesicht: neutraler Blick bzw. Nachdenklich – Williams ganz in schwarz, Rollkragenpullover – Mantel – Handschuhe = kalte Jahreszeit Modern = 50/60er Jahr-Bau Schatten lang – Sonne steht tief
2	0:20 – 0:25	Williams geht durch windige Graslandschaft – setzt zum rennen an	Totale – Kamerafahrt (aus Hubschrauber)	The places where we go When we're grey and old	Eindruck der Einsamkeit und Unendlichkeit – von oben gefilmt Rauhe Landschaft
3	0:25 – 0:30	Williams in der Stadt gehend – Gesicht angespannt (Zornesfalten – Blick zur Seite und auf den Boden	Großaufnahme - Kamerafahrt	old	- Nachdenkliches Spazieren durch die Stadt - Blick zur Seite als ablenkendes Schauen? Neugierde, Suchen, Umschauen oder sich beobachtet fühlen?
4	0:30 – 0:36	Gesicht von Williams, singend – Blick in die Kamera und dann zum Boden	Großaufnahme (Kopf) – Kamerafahrt um den Kopf	Cause I've been told That salvation	- Unbekannter Schauplatz - Ernsthaftigkeit durch Blick in die Kamera

5	0:36 – 0:41	Graslandschaft: Williams geht auf schmalem, einsamen Weg.	Weite Aufnahme - Vogelperspektive	'lets their wings unfold	Kamerafahrt: von oben gefilmt – Kamerabewegung gegen die Laufrichtung
6	0:41 – 0:45	Williams gehend mit Fokus auf Gesicht (entspannt) – Blick zum Boden und dann zur Seite	Großaufnahme (Kopf)	So when I'm	→ Blick zur Seite – Umschauen, Neugierde - Ablenkung
7	0:45 – 0:56	Frau, blonde Haare eher im Hintergrund, Blick zur Seite; davor Frauen am Basketball spielen (in städtischem Umfeld); diese verdecken immer wieder die Sicht (spielen auch um Williams herum); Williams steht an einem Ort – zunächst angestrengter Blick – Frau dreht sich Richtung Kamera – Blick von Williams wird entspannter – Frau nimmt Hand über die Augen zum Schutz vor der Sonne (Blick in die Ferne) – Williams blickt auf den Boden – Frau zieht Schleier/Tuch vom Gesicht weg – Williams blickt in die Ferne	Nahe Aufnahme von beiden (Brust aufwärts) schnelle Schnitte – Spiel mit scharf und unscharf; Schuss – Gegenschuss vertikaler Schwenk bei Frau	lying in my bed. Thoughts running through my head And I feel that love is dead	Viele Frauen – aber nur eine interessiert ihn - „Partnerwahl“ - Distanz: Unsicherheit bzw. Williams schwer erreichbar? - Tuch/Schleier vor Gesicht – Symbol für Ehe?
8	0:56- 0:59	Williams steht vor schwarzen Hintergrund; im Vordergrund bewegen sich Sachen vorbei - Blick zur Seite mit leicht geöffnetem Mund (dort erscheinen Teile der Silhouette einer Frau im Minirock), dann Blick in die Kamera - im halbdunklen Hintergrund erscheint ein Mini-Cooper	Nahe Aufnahme (ab Brust) Amerikanisch	I'm loving angels instead	- Frauen nachsehen, aber nicht direkt interessiert sein – Blick in die Kamera deutet darauf hin, dass die blonde F. anvisiert ist (?) - Mini Cooper - Hinweis auf „Britishness“

9	0:59 – 1:01	Williams läuft – im Hintergrund Wolkenkratzer der Stadtsilhouette	Frosch-Perspektive (Stativ-Aufnahme)	And through it	Bewegung
10	1:01 – 1:03	Kamera fliegt über Williams der in der Graslandschaft einem Weg entlang läuft	Totale - Kamerafahrt	all	Bewegung
11	1:03 – 1:07	Williams läuft am Strand an einem großen Kreis im Sand entlang. Der Kreis besteht aus drei Ringen, von dem jeder eine andere Oberflächenstruktur aufweist. Williams Schatten ist viel größer als er.	Totale – bis weite Aufnahme (Kamerafahrt aus Helikopter)	she offers me protection A lot of love	- Kreis wie Sonne – Erleuchtung oder wie Auge...
12	1:07 – 1:11	Williams Kopf: singt mit geschlossenen bzw. halb offenen Augen;	Großaufnahme (Kopf und Schultern) – Kamerafahrt um Williams - er bewegt seinen Kopf mit	and affection Whether I'm right or	
13	1:11 – 1:14	Williams spaziert mit Sonnenbrille am Strand. weite Ebene; windig; Blick leicht schräg und Richtung Boden gerichtet; Oberkörper und Kopf leicht nach vor gerichtet, Hände in den Jackentaschen;	Amerikansische - Stativaufnahme	Wrong And down the waterfall	Wetter nicht wirklich angenehm – sich der „Natur“ aussetzen
14	1:14 – 1:20	Williams steht im innersten Kreis, mit zur Seite gestreckten Armen und Blick zum Himmel:	Kameraflug – Vogelperspektive ... Lichtbrechung	fall Wherever it may take me I know that life	Schnitt genau auf die Eins!
15	1:20 – 1:22	Williams singt – Blick in die Kamera	Großaufnahme	won't break me	
16	1:22 – 1:24	Williams vor schwarzem Hintergrund – Blick in die Kamera - blinzeln, Blick	Nahaufnahme - statisch	When I come to call	

		seitlich zum Boden - dabei Stirnrunzeln;			
17	1:24 – 1:31	Williams spaziert alleine am Strand; Hände in der Jackentasche leicht nach vorne gebeugt (Spuren im Sand) – Wind weht – Vordergrund Meer; dahinter weite Ebene; am Horizont leichte Hügel;	Panoramaaufnahme Überblendung	she won't forsake me I'm lo-	Totale (fast schon Panorama) – Kamerafahrt → Schritte im Tempo der Musik
18	1:31 – 1:33	Handschuhe richten (bzw. ausziehen), singend; aufrecht stehend, Augen geschlossen;	Vertikaler Schwenk, von Handschuhen zu Gesicht	ving angels instead	
19	1:33 – 1:37	Hubschrauber überfliegt am Strand schlendernden Williams, der nach oben blickt bzw. den Kopf im Nacken hat - aber nicht zum Hubschrauber;	Kranperspektive	*Generalpause*	Williams Bewegung: Kontemplation – seiend... Hubschrauber (lautes Objekt kommt im leisesten Moment...) Berühmtheit: Von Hubschrauber begleitet/verfolgt – aber keine Irritation für Williams (läuft normal weiter)
20	1:37 – 1:47	Williams geht durch Stadtlandschaft. Zuerst Blick zur Seite nach unten, dann gerade aus; lockere Armbewegung/ Körperhaltung (leicht wippend beim Laufen); am Ende Blick zur Seite;	Amerikanisch - Froschperspektive (Kamerafahrt)	When I'm feeling weak And my pain walks down a one way street	Williams Schritte schneller als Tempo der Musik
21	1:47 – 1:51	Wind umwehte Graslandschaft; Williams geht langsam einen Hügel aufwärts	Totale bzw. weite Aufnahme (Kameraflug – eher von oben)	I look above	
22	1:51 – 1:55	Williams läuft am Strand (nur Silhouette, da gegen Licht gefilmt) – im Hintergrund die Meeresbrandung Schatten von Hubschrauber fliegt über	Totale - Zeitlupe Vogelperspektive	And I know I'll always be	

		die zu einem Subjekt verschmolzene Silhouette und Schatten von Williams				
23	1:55 - 1:58	Williams singt – Blick von der linken Seite in die Kamera (eher nachdenklich und geblendet) – Hintergrund fliegen Tauben los – Blick zum Boden am Schluss	Großaufnahme	blessed with love		
24	1:59 – 2:01	Williams spaziert am Strand – großer Schatten;	Totale - Vogelperspektive		Einsamkeit	
25	2:02 – 2:03	Williams alleine Fußball spielend (Schuss) in der Stadt; Ausschnitt (Nasen, Mund (freundlich), Hals) von Frau mit hellem Schleier/Tuch an der Schulter Williams Fußball spielend (Tricksen in der Stadt)	Totale Großaufnahme Halbtotale (Brust bis Füße) Zeitlupe	And as the feeling grows	Fußball-Spielen: - Freizeitbeschäftigung - Jugendsport - Männersport (?) - Schleier = Symbol für Hochzeit	
26	2:03 – 2:04	Williams Fußball spielend am Strand (Tricksen) – Sonne steht tief Frau mit ins Gesicht wehender und damit leicht verdeckender Schleier bzw. wehendes Haar, Augen und Mund geöffnet;	Totale (Zeitlupe) Großaufnahme	She brings		
27	2:04 – 2:06	Williams alleine am Strand laufend, Hubschrauber kreist über ihn; Frau mit Schleier, der nach oben	Totale Großaufnahme	flesh to my		

		weggezogen wird, lächelnd; – Williams am Strand Fussball spielend;	Totale		
28	2:06 – 2:10	Williams in der Stadt Fussball spielend; Frau mit dem Schleier über dem Kopf, der leicht nach oben gerichtet ist (gewisser angestrengter Blick); Williams in der Stadt am Fußball spielen bzw. schießen und Kopfballtricksen; Frau mit Schleier vor Gesicht (nur rechtes Auge scheint durch);	Halbtotale Großaufnahme Totale Halbtotale (Zeitleiste) Großaufnahme	bones	
29	2:10 – 2:11	Williams am Strand laufend mit Hubschrauber;	Totale - Vogelperspektive	And when love is dead	Berühmtheit? Von Hubschrauber begleitet/verfolgt – aber keine Irritation (läuft normal weiter)
30	2:11 – 2:11	Williams Fußball spielend am Strand;	Totale		
31	2:11 – 2:12	Williams Fußball spielend in der Stadt; (Schuss)	Halbtotale dann Totale	I'm	
32	2:12 – 2:13	Williams Gesicht, zur Hälfte mit Rollkragenpullover verdeckt (über die Nase) – Augen schließend;	Detailaufnahme	loving angels	
33	2:13 – 2:15	Williams in der Stadt, beide Arme nach oben gestreckt – freudiger Blick (jubilierend);	Halbtotale (ab Hüfte)	instead	Geste für Erfolg
34	2:15 – 2:18	Williams in den Dünen auf einer Decke mit Frau liegend	Totale (Vogelperspektive)	And through it	Intimität

		– umarmend – Wind weht - Williams greift schützend über den Kopf der Frau; Hubschrauber mit Kamerteam fliegt darüber.	Kamerafahrt		- verfolgt werden
35	2:18 – 2:18	Williams schießt den Ball in der Stadt wie ein Elfmeter.	Totale	all	Elfmeter: spielentscheidender Moment; Herausforderung;
36	2:18 – 2:22	Williams in den Dünen liegend mit F. – eng verschlungen (schmusend);	weite Aufnahme (Heraus zoomen) Kamerafahrt	she offers me protection	Intimität; verfolgt werden/Öffentlichkeit
37	2:22 – 2:25	Williams singt – Gesicht angespannt, „inbrünstig“;	Detailaufnahme (Augen bis Mund)	A lot of love and affection	
38	2:25 – 2:29	Williams (mit Sonnenbrille) geht mit Frau am Strand – umarmt sie – nimmt ihren Kopf schützend an seine Schulter/Brust und umklammert sie mit der linken Hand; Frau streicht über seinen Arm – Williams dreht sich zur Seite und igtelt sich ein – Wind kommt auf - Blätter und Sand wirbeln in der Luft;	Nahe Aufnahme (ab Brust)	Whether I'm right or wrong	Hubschrauber in der Nähe: verfolgt werden; Gestik des Schutzes; Verantwortung;
39	2:29 – 2:31	Williams singt mit Blick in Kamera – Frau mit nassem, wehendem Haar (sie in Rollkragenpullover);	Detailaufnahme Überblendung	And down the water-	
40	2:31 – 2:44	Williams geht über Strand, Blick zuerst zum Boden, dann mit angespannter Mine zur Seite; Wind verweht Sand vom Kreis; Williams liegt im innersten Kreis;	Nahaufnahme Totale bis Panorama	Fall Wherever it may take me I know that life won't break me When I come to call	

		Williams und Frau gehen, sich umarmend und Köpfe aneinander gelehnt am Strand; Im Hintergrund fliegt Hubschrauber relativ tief (Kamera und Füße des Kameramanns sind in der offenen Tür sichtbar... Schal und Blätter wehen im Wind – sie greift an seine Bauch – Lächeln im Gesicht – Hubschrauber direkt hinter ihnen;	Halbnahe	she won't forsake me	
41	2:44 – 2:47	Williams geht Stufen zu Hochhäuserfront hinauf – große Schritte (Williams nimmt zwei Stufen) und relativ breitbeinig – Personen im Hintergrund erkennbar – Williams Dunkel, Rest eher heller;	Totale	[Abfall vor Parole]	Gegenbewegung: in den Bildern bewegt sich Williams aufwärts – die Musik fällt ab;
42	2:47 – 2:50	Singt – Kopf zur Seite, leicht geschlossene Augen	Großaufnahme (Kopf) – zu Detailaufnahme (Augen Nase Ohr (links) Mund)	I'm loving angels instead	
43	2:50 – 2:53	Strand mit Meeresbrandung; Vordergrund: Williams oder Williams und Frau ganz klein am Strand (lediglich schwarzer Punkt);	Panorama Überblendung	Solo	
44	2:53 – 3:14	Motorradfahrt am Strand mit Frau; sie streckt Arme zur Seite, Williams fährt mit Sonnenbrille nach vor gekrümmt;	Halbtotale (Kamerafahrt Helikopter/Buggy)	Solo + And through it Zumindest auf die 1	Spaß haben und verfolgt werden. Im öffentlichen Interesse stehen?

	<p>Hubschrauber fliegt über sie (Kamerateam zu erkennen);</p> <p>Frau steht auf; Williams richtet sich dabei auf, Blickt nach oben und reist Mund auf (wie ein Schrei);</p> <p>Frau lehnt sich zurück, haltet Williams an der Schulter; Williams kurz leicht zurück gelehnt, entspannter Blick; Williams streckt Füße aus, Haare der Frau wehen im Fahrtwind</p> <p>– im Hintergrund kommt Buggy mit anderem Kamerateam hinzu; Helikopter über ihnen</p> <p>Motorradfahrt + Schatten von Helikopter;</p> <p>Williams lehnt sich vor, reißt Mund auf;</p> <p>Hubschrauber über Motorad; im Hintergrund Buggy; Hubschrauber dreht ab (nach links Richtung Dünen)</p> <p>Williams von vorne gefilmt mit offenem Mund am Motoradfahren;</p> <p>Williams in schwarzen Kleidern am kreisen (wie Tanzen); linker Arm nach oben, rechter arm nach unten, Hände zu</p>	<p>Totale</p> <p>Halbtotale</p> <p>Totale</p> <p>Totale</p> <p>Halbtotale</p> <p>Halbtotale</p> <p>Totale bis weite Aufnahme</p> <p>Amerikanisch</p> <p>Amerikanisch</p>	<p>Korrespondiert der Schnitt (bzw. zu Betonungen)</p>

		<p>Fäusten geballt; Motorradfahrt; im Hintergrund fährt auf gleicher Höhe der Buggy; kreisen; Jackenenden wehen in der Luft; - Motorradfahrt; Williams Oberkörper nach vorgebeugt; Kopf nach oben in die Kamera gerichtet; Mund offen Sonnenbrille an; Frau sitzt hinter ihm aufrecht; hält sich an seiner Hüfte an; – Williams Ansatz oder Ende der Drehbewegung; Spuren im nassen Sand führen gerade aus zu seiner Position; Hubschrauber fliegt über Motorrad; Williams beugt sich nach vorne und fährt gebückt; Motorradfahrt von Vorne; Williams mit offenem Mund & Sonnenbrille; Williams und Frau mit ausgestreckten Beinen und zurücklehrend am Motorrad fahrend; sie umarmt ihn über die Schulter und lässt ihre Beine baumeln;</p>	<p>Totale zuerst nahe Aufnahme und unscharf, dann Amerikanisch Halbtotale Halbtotale Halbnah Halbtotale Überblendung</p>		
45	3:14 – 3:20	<p>Williams und Frau küssen sich in der Stadt. eng umschlungen und küssend in der Stadtszenerie stehend; Sonne relativ niedrig (auf Kopfhöhe, dadurch immer</p>	<p>Nahe Aufnahme Überblendung Halbnah</p>	all she offers me protection	Intimität; Hochzeit? sehr viel Tüll – erinnert an Hochzeitskleid;

		wieder weiße Überblendungen); Sie in weißem Kleid, aber schwarzem Oberteil;	Überblendung Nahe Aufnahme		
46	3:20 – 3:22	Küssend am Strand im zweiten Kreis stehend;	Totale - weißes Aufblenden Halbnah (unscharf)	A lot of love and	
47	3:22 – 3:23	Williams blickt auf den Boden – beißt auf Unterlippe;	Großaufnahme	affection	
48	3:23 – 3:24	Beide küssend und umarmend am Strand stehend; Hubschrauber mit Kameramann steigt in die Höhe; im Hintergrund: Meeresbrandung und Bucht	Totale	Whether I'm right	Intimität in medialer Beobachtung;
49	3:24 – 3:26	Küssend in der Stadtszenerie;	Großaufnahme Weißes Aufblenden	or wrong	
50	3:26 – 3:29	Umarmend und Küssend auf dem zweiten Kreisteil; Sand wird aufgewirbelt;	Totale	And down the waterfall	
51	3:29 – 3:33	Williams singend; angespannte Mine (markante Zornesfalte – unteren Lieder nach oben gezogen); Mundwinkel zeigen nach unten; Augen relativ geschlossen; große Lippenbewegungen	Großaufnahme	Wherever it may take me	Gesang wirkt inbrünstig;
52	3:33 – 3:35	Im Kreis umarmend; Sand vom Kreis wird Richtung Meer geweht; Schatten von Hubschrauber sichtbar	Totale	I know that life won't	Privatheit und medialen Verfolgung?
53	3:35 –	Gesicht von Williams mit	Detailaufnahme	break me	

	3:37	Rollragenpullover über dem Mund, zieht diesen langsam bis unter die Unterlippe;		When I come to call	
54	3:37 – 3:41	Hubschrauber macht ein Schwenk nach rechts und fliegt übers Meer;	Halbtotale bis Totale	she won't	Hubschrauber dreht ab – lässt die Szenerie ruhen;
55	3:41 – 3:43	Williams küsst Frau in der Stadt am Hals. Sie lehnt ihren Kopf weit zurück und lächelt. Sonne wieder relativ tief (und „blendet“);	Großaufnahme Überblendung	forsake me	
56	3:43 – 3:48	Williams blickt in die Kamera, beginnt zu singen mit halb geschlossenen Augen.	Großaufnahme in Zoom auf Gesichtszentrum	I'm loving angels instead	
57	3:48 -	Williams rennt über Dünen (Gras weht);	Totale	Schlussakkord	

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird das Thema künstlerischer Durchbruch anhand einer Fallstudie zu Robbie Williams' Erfolg mit dem Song *Angels* betrachtet. Ziel ist es herauszuarbeiten, wie der künstlerische Erfolg durch das Zusammenwirken von Schaffensprozess, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Beschaffenheit des Kunstwerks zustande kommt.

Aus der Begriffsbestimmung des Durchbruchs lässt sich erkennen, dass dieser ein wesentlicher Prozess in der Phase des »Erfolgreich-Werdens« ist. Geprägt durch einen produktiven Vorlauf, tritt er erst aufgrund einer gesellschaftlichen Resonanz in Erscheinung und lässt sich häufig an einzelnen Werken festmachen.

Aufgrund dieser Voraussetzungen werden für die Analyse die sozial- und kulturwissenschaftlichen Konzepte der Production of Culture und der Cultural Studies zusammengeführt und um musikwissenschaftliche Überlegungen erweitert, wodurch diese Arbeit auf einer multidisziplinären Perspektive aufbaut.

Vier zentrale Punkte werden in der Fallstudie gesondert betrachtet: der Produktionskontext und die Entstehungsgeschichte, die mediale Vermittlung, die künstlerischen Artefakte und die Rezeption der Musik.

Aus der Untersuchung des Produktionskontexts und des Entstehungszusammenhangs geht hervor, dass sich bis zur Veröffentlichung des ersten Albums die Kooperationsverhältnisse – hinsichtlich Schreibpartner und Management – stabilisieren, und ein Netzwerk an Kontakten entfaltet, was sich positiv auf den Erfolgsprozess auswirkt. Zudem kann das Künstlermanagement von Williams mit seinem strategischen Vorgehen eine musikalische Neupositionierung und einen Imagewandel erfolgreich umsetzen, was für Williams' weitere Karriere nicht unwesentlich ist.

Aus der Analyse der medialen Vermittlung, bei der Berichte in Printmedien untersucht wurden, lässt sich ein ambivalentes Verhältnis „der Massenmedien“ zu Williams' Solokarriere erkennen. Mit seiner ersten Konzert-Tour kann er aber einige kritische Stimmen überzeugen.

Da der Durchbruch von Robbie Williams mit dem Song *Angels* in Verbindung gebracht wird, sind als künstlerische Artefakte das Lied und das dazugehörige Musikvideo untersucht worden. Wesentliche Erkenntnisse, die daraus hervorgehen, sind die Mehrdeutigkeit und die zeitliche Einbettung musikalischer, bildlicher, thematischer und anderer ästhetischer Aspekte. So lassen sich unter anderem Bezüge zu Britpop, Metrosexualität und dem im Jahr 1997 stark thematisierten Problem der Verfolgung von Prominenten durch die Medien herstellen.

Die Rezeption der Musik wird anhand von Amazonrezensionen, die HörerInnen zur Single *Angels* und zum Album *Life Thru a Lens* verfasst haben, untersucht. Obwohl auch eine differenzierte Besprechung der (musikalischen) Inhalte erwartet wurde, ist hier lediglich zu erkennen, dass sich die

Äußerungen der KonsumentInnen mit dem von der Musikindustrie beabsichtigten Imagewandel decken.

Insgesamt zeigt die Fallstudie unterschiedlichste Facetten auf, die im „Erfolgsprozess“ eine Rolle spielen, wobei eine eindeutige Bestimmung des Durchbruchs damit nicht gewährleistet werden kann.

Abstract

This thesis examines the topic of the artistic breakthrough based on the case study of Robbie Williams' success with his hit song *Angels*. Aim of the analysis is to show how artistic success results from the synthesis of individual creative processes, social context and nature of the artworks.

The definition of the breakthrough indicates that it is an essential process in the phase of becoming successful. Although characterized by a previous productive phase breakthrough can often be traced back to very few pieces of art and occurs only when embedded in social resonance.

Therefore the analysis is based on ideas and concepts of the Production-of-Culture and Cultural Studies, which are extended by a musicological perspective.

Four key points are considered separately in this case study: the context of production and the history of origin, the media, the artistic artifacts and the reception of music.

The analysis of the context of production and the history of origin shows that until the release of the first album the cooperation relationships (writing partner or management) stabilize. A network of contacts is unfolding, that facilitate the success. In addition, the artist's management forwards a strategic musical repositioning and change of image.

The study of the print media reveals an ambivalent relationship to Williams' solo career. However in the course of the first concert-tour Williams managed to receive some positive criticism.

The breakthrough of Robbie Williams is associated with his song *Angels*. Thus the song and the accompanying music video have been researched as the relevant artistic artifacts. The essential conclusion of the analysis is the »temporal embeddedness« of musical, visual, thematic and other aesthetic aspects. This allows for example for references to Britpop, metrosexuality and the in 1997 prominently discussed problem of the persecution of celebrities by the media.

The reception of the music was investigated using Amazon reviews of the single *Angels* and the album *Life Thru a Lens*. The comments indicated, that the proposed image suggested by the music industry is largely accepted by the recipients.

All in all, the case study presents various facets of success and the role they play in the process of a breakthrough, leaving an ultimate explanation for the phenomena breakthrough open.

Lebenslauf

Name Ludger Roman Duffner

Ausbildung und Studium

Diplomarbeit »Der künstlerische Durchbruch. Eine Fallstudie zu Robbie Williams Erfolg mit *Angels*«
seit 10/2011 Studium der Soziologie (MA) an der Universität Wien
10/2006–6/2007 Studium der Musikwissenschaft an der *Universidade Nova de Lisboa* (Portugal) im Rahmen des ERASMUS-Programmes
9/2005–3/2011 Studium der Soziologie (Bakk.) an der Universität Wien
seit 10/2004 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
6/2003 Matura an der Handelsakademie Feldkirch

Praktikum

12/2010–1/2011 Praktikum am Institut für soziale Ökologie des IfF Wien - Universität Klagenfurt

Ehrenamtliche Tätigkeiten

7/2005–6/2007 gewählter Studienrichtungsvertreter am Institut für Musikwissenschaft
11/2004–6/2007 Mitarbeit in der studentischen Institutsgruppe Musikwissenschaft (ig muwi)

Sprachenkenntnisse

Muttersprache Deutsch
Fließend Englisch
Grundkenntnisse Französisch, Portugiesisch